MARIANA ANDREI

INTRODUCERE IN LITERATURA PENTRU COPII



Colecția LITERATURA ROMÂNĂ

Mariana Andrei
INTRODUCERE
ÎN LITERATURA PENTRU COPII

Coperta: VICK ANTHONY

Editura Eminescu
Bucureşti, Str. Sfântul Spiridon, nr. 8, Ap.6, Sector 2
Tel/fax. 212.35.88
www.editura Eminescu.com
E-mail: editura Eminescu@yahoo.com
Editura Eminescu este membră
World Publishing industry
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României ANDREI MARIANA
Introducere în literatura pentru copii I Mariana Andrei – Bucureşti: Editura
Eminescu. 2006
ISBN (10) 973 – 22 – 1034 – 6; ISBN (13) 978 – 973 – 22 – 1034 – 5 821.135.1 – 31
Mariana Andrei
INTRODUCERE ÎN LITERATURA PENTRU COPII
editura Eminescu

CUVÂNT ÎNAINTE

Prezenta lucrare se adresează în primul rând studenţilor de la Colegiile Universitare de Institutori, care au ca disciplină de învăţământ Literatura pentru copii şi în al doilea rând educatoarelor şi institutorilor învăţători, absolvenţi ai Şcolilor Normale şi ai Colegiilor Universitare Pedagogice de Institutori, care se află în faţa examenului pentru obţinerea gradului didactic II.

Concepută conform programei pentru Literatura pentru copii, emisă de Ministerul Educaţiei şi Cercetării, în anul 2001, lucrarea este structurată pe genuri literare, neomiţând nici noţiuni de teorie literară.

Din capitolul următor se va vedea că programa ministerului este întocmită mai mult din raţiuni didactice şi nu se referă, în pofida titlului, numai la Literatura pentru copii.

Am intenţionat. să oferim studenţilor, dascălilor şi tuturor celor interesaţi câteva sugestii care să provoace mai mult semne de întrebare, decât certitudini, care să stimuleze creativitatea şi să contribuie la recrearea unor judecăţi corecte despre Literatura pentru

copii.

Ne alăturăm celor care resping ideea că acest domeniu ar fi Cenuşăreasa marii literaturi1 sau că Literatura pentru copii există în conştiinţa critică ca un spaţiu minor şi marginal de creaţie, un fel de pod cu vechituri de familie, vizitat în momente-cheie ale existenţe?

Literatura pentru copii este literatura începutului de drum, iar cei ce o păstoresc sunt copiii.

La unele păreri, emise din dorinţa de a sugera şi nu de a critica, am ajuns în urma unor discuţii purtate în timp cu educatoare şi învăţători cu tragere de inimă pentru munca lor şi care, dând dovadă de competenţă profesională, se implică total în profesia aleasă.

Autoarea

1 Adela Rogojinaru, O introducere în literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Oscar Print, 1999, p. 158

2 Idem, ibidem, p. 209

3 Ioan Andrău, p. 11.

INTRODUCERE ÎN LITERATURA PENTRU COPII

Literatura, ca toate artele este chemată să exprime frumosul, spre deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi şi cea mai mare diferenţă dintre adevăr şi frumos este aceea că adevărul cuprinde numai idei, în timp ce. frumosul le cuprinde manifestate în materie sensibilă.3

Cuprinzând lucrări artistice realizate cu ajutorul cuvintelor, literatura reflectă realitatea prin imagini artistice, create cu ajutorul imaginaţiei, având o valoare estetică.

Indiferent că se adresează oamenilor mari sau copiilor de vârstă preşcolară sau şcolară mică, literatura foloseşte limbajul artistic ca material de expresie a poeziei şi a prozei, dar şi ca mijloc de realizare artistică a imaginii poetice.

Parte integrantă a literaturii (naţionale şi universale), literatura pentru copii se adresează nu numai copiilor, dar şi oamenilor maturi şi instruiţi, deoarece copilăria nu dispare niciodată din noi, ea constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieţii noastre. O literatură exclusiv pentru adulţi e limitată, falsă şi specializată. Şi tot aşa numai pentru copii.4

Luând atitudine împotriva manualelor pentru clasele a XII-a şi a XIII-a de la şcolile normale, coordonate de Ion Hobana şi Octavia Costea, Nicolae Manolescu este de părere că principalele opere

exclusiv pentru copii (dar nu şi altele!) s-ar putea cuprinde într-un manual, pentru că nu sunt multe, dar şi mai bine ar fi dacă obiectul ca atare de studiu ar fi resorbit în studiul literaturii române şi străine, fiindcă, şi în cazul literaturii zise pentru copii, tot valoarea artistică şi universală contează. Separarea ei de capodoperele literaturii pentru toate vârstele e fără sens şi întreţine, cum s-a văzut, confuzia. 5

Tot despre o confuzie legată de literatura pentru copii şi de obiectul ei de studiu, aminteşte şi Hristu Cândroveanu. 6

Elemente de teorie literară pentru elevi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986.

4 G. Călinescu, Cronicile optimistului, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 274.

5 Nicolae Manolescu, România literară, anul XXX, nr. 25, din 25 iunie – I iulie 1977, p. I.

6 Hristu Cândroveanu, Literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Albatros, pp. 7 – 26. Cartea conţine o introducere intitulată: Preliminarii. Literatura' pentru copii? (D finirea conceptului) şi trei părţi cu articole despre autori care scriu despre şi pentru copii şi tineret, grupate

6

Respingând ideea, că, dacă recunoaştem existenţa unei literaturi pentru copii, trebuie să admitem şi existenţa unor literaturi ale altor vârste.

H. Cândroveanu înlătură amintita confuzie, făcând deosebirea (!) între literatura pentru copii şi literatura despre copii.

Astfel aflăm că literatura pentru copii este, în fapt, literatură pur şi simplu, literatură pentru toată lumea, literatură frumoasă, în timp ce literatura despre copii fiind inspirată din universul acestor vârste, ori străbătut de stăpânită de acel climat infantil-juvenil, în care sentimentele etice sunt atât de la ele acasă – la vârstele fragede propensiunea etică fiind structurală este o literatură formativă, care construieşte în plan moral şi estetic.

Ca exemplu, ca să nu pară că fac a fi rmaţii gratuite ne atenţionează

H. Cândroveanu, dă Amintiri din copilărie de I. Creangă, care este, cel puţin aparent, o… lucrare pentru copii. (În realitate ea fiind literatură, mare literatură despre şi nu pentru copii. Sau, este şi pentru ei, în grade diferite în funcţie de anii lor).

Fără a ne dori să intrăm în polemică cu autorul citat, considerăm că nu deosebirea (!) dintre cele două prepoziţii rezolvă obiectul de studiu al aşa-numitei Literaturi pentru copii. Fie că este literatură pentru/despre copii, ea este în primul rând literatură, şi în al doilea rând ea se adresează copiilor. Nu mai este pentru nimeni un secret că Amintiri din copilărie povesteşte copilăria copilului universal (G. Călinescu), că Nică având şi rolul de povestitor, a devenit un personaj care înfăţişează tipul copilului de oriunde şi de oricând, că întâmplările prin care trece acesta, simple pozne ale copilăriei, ilustrează, de fapt, un proces de cunoaştere şi de formare, că scrierea lui I. Creangă este un Bildungsroman.

Cu toate acestea, Amintirile sunt citite în egală măsură şi de copii, dar şi de oameni mari, şi de cei care, neavând amintiri, trăiesc prezentul cu intensitate maximă, dar şi de cei care se întorc la copilărie cu nostalgie, înţelegând ireversibilitatea timpului.

Literatura pentru copii înseamnă, arată H. Cândroveanu, univers infantil, cuprinzând creaţiile artistice inspirate de lumea copiilor, literatura frumoasă... ce înfăţişează sufletul copilului, miracolul vârstei.

astfel: Bătrânii clasici şi alţi scriitori, PROFESIONIŞTII, SCRIITORI DE AZI, AUTORI

ŞI DE LITERATURĂ PENTRU COPII (Grafia inegală a titlurilor aparţine autorului). În final, o ADDEANDA include şi alte nume de scriitori ai genului care întregesc prin cărţile lor, imaginea globală a literaturii române pentru copii. Volumul nu cuprinde teatrul pentru copii neglijat ca împlinire artistică în viziunea autorului.

7

Dar oare, proza de aventură – cu personaje din lumea oamenilor mari, să nu fie inclusă în aşa-numita literatură pentru copii, numai pentru că nu înfăţişează miracolul vârstei?

Şi tot autorul citat disociază literatura pentru copii ce exprimă universul infantil, de «literatura» cu virtuţi (sau măcar cu intenţii) educa tive declarate, pe care o consideră o prelungire îrz plan spiritual a lumii jucăriilor, având în vedere cartea cu imagini multe şi colorate, benzile desenate, plachetele cu text puţin «écrites a leur intention».

Suntem de acord că ultimele nu au cum să intre în sfera literaturii pentru copii, în primul rând, pentru că nu sunt considerate literatură şi în al doilea rând, pentru că literatura nu se subordonează

educaţiei, educaţia reprezentând una dintre sarcinile literaturii.

Literatura pentru copii nu acoperă sfera educativului, arată Nicolae Manolescu, precizând în continuare: Ceea ce face caracterul specific al literaturii pentru copii, nu trebuie identificat cu caracterul educativ al foarte multor texte literare (oricare poate fi speculat în multe texte).

Nicolae Manolescu, în articolul citat anterior, arată că literatura pentru copii, adresându-se cu adevărat şi aproape exclusiv copiilor sau adolescenţilor, ar trebui să cuprindă/o/cloru/jocurilor copilăreşti, proza de aventură, versurile pentru cei mici, menite recitării etc.

Dacă aşa stau lucrurile, ne întrebăm, cum pot lipsi dintr-o carte adresată copiilor, basmele, chiar dacă acestea, este lucru cunoscut, nu au fost destinate numai copiilor, ele adresându-se deopotrivă şi adulţilor.

Copilul care ascultă cu nesaţ povestea se poate identifica pe plan imaginar eroului basmului; el rămâne în universul lui infantil şi, în acelaşi timp, se vede, în lumina basmului, crescut brusc şi învingător. Mic şi neajutorat, dar visând să ajungă repede mare şi voinic, el «înţelege» şi învaţă pe nesimţite, prin desfăşurarea peripeţiilor basmului, că va trebui să treacă el însuşi prin încercări care să-i verifice înţelepciunea, curajul, îndrăzneala, puterea de a păstra o taină, de a-şi impune legi de conduită, de a asculta poruncile. celor mai mari, de a nu se lua după aparenţe şi a nu se /aşa… amăgit… ş.a.m.d. 7

Copilul de vârstă preşcolară sau şcolară mică se simte atras spontan de extraordinarul situaţiilor şi al personajelor, îşi manifestă gustul pentru contraste antitetice sau pentru gândirea prin perechi de opoziţii.8

7 Bianca Bratu, Preşcolarul şi literatura (Studii şi antologie), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, p. 29.

8 H. Wallon, Les origines de la pensée chez l’enfant, Paris, P.U.F., 1945.

sunt indi după ce copilul află de fata babei şi fata moşneagului, un model al acestei perechi, (bun – rău, sărac – bogat, oropsit – răsfăţat), i se poate dezvălui, treptat, şi legea aparenţelor înşelătoare, pe care trebuie să le ia în seamă: lădiţa cea mai sărăcăcioasă la aspect ascunde pietre preţioase, în timp ce cea mai strălucitoare – şerpi.

Urmărind încântat un basm, copilul face un efort de atenţie şi de

structurare, iar bucuria copiilor rezultă şi din gimnastica intelectuală care li se cere pentru a urmări, foră să sară ceva, o înlănţuire de peripeţii. Această înlănţuire nu este atât de grea încât să nu mai fie amuzarztă, dar nici atât de uşoară încât să lase mintea neocupată. 9

Arătând că respectivele manuale mai conţin şi o literatură care n-are deloc în vedere pe copii şi nici chiar pe adolescenţi, chiar dacă aceştia din urmă o citesc la şcoală, Nicolae Manolescu este de părere că din manualul de clasa a XII-a, următoarele teme nu aparţin literaturii pentru copii: bas mele, snoava lui Dufu, proverbele, legendele, cele mai multe naraţiuni şi descrieri (din cartea Oltului, bunăoară!) şi poezii (altele îi privesc pe adolescenţi), iar din cea de a XIII-a, mai nimic din poezie, fabule, legende şi proză sau teatru (de ce au fost incluse Mihnea Vodă cel Rău de Odobescu ori Sânziana şi Pepelea de Alecsandri, numai Dumnezeu şi autorii ştiu).

Neincluzând în Literatura pentru copii temele menţionate mai sus, N" icolae Manolescu nu acceptă în totalitate aria tematică prevăzută în: lrograma Ministerului Educaţiei şi Cercetării pentru susţinerea examenului de obţinere a gradului didactic II. Noi credem însă că temele în discuţie pot fi incluse în Literatura pentru copii, dovadă şi faptul că, manualele din clasele a III-a şi a IV-a cuprind fabule, proverbe, basme şi legende, că majoritatea au o valoare explicită sau una didactică moralizatoare, contribuind la formarea trăsăturilor pozitive de caracter.

La dramaturgia actuală pentru copii în aceeaşi programă cate piesele Pui de om, Călina, Făt-Frumos de Victor Eftimiu, Făt-Frumos şi călare şi pe jos de Marin Sorescu, precum şi o fetiţă caută un cântec, Băiatul din banca a II-a, Cine se teme de crocodil, Şoricelul şi Păpuşa, Afară e vopsit gardul, înăuntru-i Leopardul de Alecu Popovici, creaţii care nemaifiind editate de mai bine de cinci ani, nu sunt de găsit în biblioteci şi deci inaccesibile studiului.

Din această cauză, credem, apar în manualele de clasele a XII-a şi a

XIII-a, piesele de teatru contestate de Nicolae Manolescu, şi, din acelaşi motiv, am inclus în prezenta lucrare poemul feeric înşir – te mărgărite de

9 Sarah Cone Bryant, Comment raconter les histoires aux enfants, Paris, Fernand Nathan.

1944 şi 1950.

9

10

Victor Eftimiu, în locul pieselor indicate în programă. Includerea s-a făcut cu recomandarea de a fi folosit numai pe fragmente, din cauza întinderii şi acţiunii complicate, ca şi din cauza conţinutului filosofic, estetic şi etic, care depăşeşte puterea de receptare a celor mici.

Consultând manualele pentru clasele a III-a şi a IV-a, precum şi diferite manuale opţionale, am constatat că în cuprinsul lor se găsesc, în general, adaptări după M. Sadoveanu, M. Preda, L. Blaga, J. Bart, H. Cr.

Andersen şi alţii 10, adaptări dramatizate după Amintiri din copilărie de

11 mon P.

I. Creangă (dramatizare de Constantin Şt. Fierăscu), sau. după A am

T. Arghezi, Alecu Russo, Al. Vlahuţă, fragmente din Robinson Crusoe de

Daniel Defoe, sau din Ştrengarul de Selma Lagerloff12

Din cele arătate mai sus, putem reţine, printre altele că literatura pentru copii nu reprezintă forma simplificată a literaturii mă. jore, ci literatura în însăşi esenţa ei expresivă, nefiind considerată nici restrictivă şi nici limitată în raport cu complexitatea sau bogăţia literaturii în general.

Pentru oamenii mari ca şi pentru copii, lectura este mijlocul principal de a-şi completa cultura şi respectiv cunoştinţele. A învăţa pe copii să citească înseamnă a le deschide calea dezvoltării intelectuale.

Dar a citi nu înseamnă a descifra semnele grafice ale unui text, ci a înţelege pe deplin ceea ce se citeşte, a fi în stare să apreciezi valoarea şi exactitatea conţinutului, a gândi, a judeca şi a lua o poziţie faţă de text. Chiar dacă acest lucru se va petrece progresiv până în clasa a IV-a, pentru a se ajunge aici, trebuie pornit încă din primii ani ai pătrunderii copilului într-o formă de învăţământ.

Lectura copiilor trebuie atent supravegheată din punct de vedere al accesibilităţii textelor pentru diferitele categorii de vârstă. De acest principiu trebuie să ţină seama educatoarea sau învăţătorul, care, printr-o selecţie adecvată şi motivată, trebuie să conducă spiritul de cercetare şi curiozitatea copilului spre texte cu caracter informativ (cognitiv), formativ, spre valorificarea virtuţilor estetice ale limbajului,

spre expresivitate.

Este ştiut faptul că numai prin lectura unor texte literare, copii îşi îmbogăţesc şi nuanţează vocabularul, învaţă să folosească limbajul contribuind la realizarea unei exprimări corecte şi expresive.

1 O Maria Bâzdună, Mihaela Dumitrache-Lupescu, Ana-Maria Grigoraş", Limba şi literatura română, manual pentru clasa a III-a, Bucureşti, Editura Petrion, 2002, manual aprobat de M.E.C.

11 Elena Nica, Dora Băiaşu, Carmen Vlăsceanu, Literatura pentru copii, clasa a III-a, manual opţional, Piteşti, Editura Carminis, 2003, p. 99.:

12 Marcela Peneş, Vasile Molan, Limba română, Manual pentru clasa a IV-a, Bucureşti, Editura Aramis, 1 998.

Educarea cititului trebuie să ţină seama, printre altele, de exersarea comunicării orale, în formele ei fundamentale: conversaţia (dialogul) şi povestirea; creaţia de limbaj, în forme structurate (jocuri, poveşti, poezii) şi nestructurate, spontane (invenţii lexicale, ritmuri ad-hoc, cântece etc.); folosirea imaginară a spaţiilor sociale – camera de joacă, sala de clasă, locul de joacă.13

Credem, cu limitele care se impun, că demersul iniţiat aici poate fi un punct de plecare în reconsiderarea literaturii pentru copii. Prezenta lucrare nu îşi propune să ofere reţete şi nici modele, dar pledează pentru educaţia copiilor pentru lectură, pentru dezvoltarea gustului pentru lectură, pentru cultivarea interesului pentru citit.

13 Adela Rogojinaru, O introducere în literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Oscar Print, 1999, p. 158.

1 1

NOŢIUNI DE TEORIE LITERARĂ

Genuri şi specii literare

Genul literar («lat. genus – neam, rasă, fel, mod) este o grupare de opere literare, bazată teoretic atât pe forma externă (metru sau structura specifică), cât şi pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul în general, subiectul şi publicul cărora operele se adresează).

Genul literar presupune o sumă de procedee estetice pe care tradiţia literară le pune la dispoziţia autorului şi care sunt inteligibile pentru cititor. De aceea marii creatori nu sunt creatori de genuri, ci îşi însuşesc procedeele estetice proprii unui gen sau altuia.

Genurile răspund unor cerinţe de ordin estetic şi psihologic şi sunt apărute dintr-o îndelungată tradiţie.

Teoria genurilor se constituie în epoca Renaşterii.

Teoria clasică a genurilor are caracter normativ. Boileau este exponentul unei foarte rigide teorii a genurilor, care implică ideile de puritate, fixitate şi ierarhie. Această teorie face şi diferenţierea socială a acestora.

Teoria modernă a genurilor este descriptivă. Ea se constituie în secolul al XIX-lea odată cu şcoala romantică şi se pronunţă pentru inter ferenţe între genuri, nu limitează numărul genurilor şi nu pretinde scriitorillor respectarea anumitor norme. Şcoala romantică legiferează apariţia unei noi specii literare – drama.

Actuala etapă în dezvoltarea literaturii se caracterizează prin apariţia de forme noi, cum ar fi teatrul epic contemporan şi poemul liric.

Genul liric («fr. lyrique, derivat din fr. lyre, lat. lyra liră) cuprinde toate creaţiile literare, în care poetul, vorbind în numele său, exprimă vizi unde, sentimentele şi aspiraţiile cele mai intime.

Genul liric este definit ca fiind totalitatea operelor literare care se constituie pe baza categoriei estetice de liric, categorie prin care eul creator îşi exprimă în opera de artă în chip nemijlocit reacţia faţă de fenomenele lumii exterioare şi faţă de propriile metamorfoze interioare.14

În general, genul liric se leagă de creaţia literară numită poezie.

14 Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p. 239

discurs care înaintează în linie

Poezia («fr. poésie, lat poesis, gr. poiesis creaţie) este o artă a limbajului care exprimă o emoţie, un sentiment, o idee, prin ritm, armonie şi imagine.

Până în secolul al XVIII-lea a dominat conceptul poeziei ca mimesis (principiu estetic potrivit căruia opera de artă este o imitaţie a realului), iar distincţia dintre poezie şi proză este aceea că poezia este expresia subiectivităţii supuse regulilor ritmice, metrice, muzicale.

Începând cu preromantismul, romantismul şi culminând cu simbolismul se formulează, opus ideii de mimesis, un concept de poezie ca expresie a individualităţii creatoare.

Romanticii au inclus în poezie sentimentul, emoţia, ca elemente definitorii, iar simboliştii i-au adăugat muzicalitatea.

În perioada modernă, această artă a limbajului care se exprimă prin simboluri, comparaţii sau metafore, nu mai trebuie să respecte reguli formale ritmice, metrice sau muzicale.

Poezia are un conţinut afectiv sau reflexiv, transfigurat într-o viziune poetică originală, printr-un limbaj artistic inedit. Ea poate fi lirică (aduce în prim-plan trăirile eului) şi epică (cultivată cu precădere în baladă, epopee şi poem eroic).

S-a spus că în poezie, poetul se comillcăpe „sine, Î exprimând sentimente, diferite stări sufleteşti, afective, emoţii, impresii etc., comunicarea sentimentelor se face direct, la persoana I, eul poetic fiind predominant, iar subiectivitatea este trăsătura esenţială.

Genul epic («gr. epikos cuvânt, zicere, discurs), cuprinde totalitatea producţiilor literare care exprimă cu ajutorul naraţiunii fapte, întâmplări, evenimente, idei, precum şi sentimentele personaj celor aflate în acţiune.

În versuri şi în proză, cu întâmplări reale sau imaginare, într-o manieră relativ obiectivă, producţiile literareprezintă evenimente direct sau indirect, la persoana a III-a, sau la persoana I.

Proza («fr. prose, lat. prosa dreaptă) este denumită ca o formă a discursului oral sau scris, ca un mod de expresie ce nu este supus regulilor de versificaţie sau categoriilor expresiei poetice.15 De obicei termenul proză este sinonim cu epic. Se disting mai multe feluri de proză: literară, filosofică, poetică, istorică, oratorică, politică etc.

15 Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p. 351.

Proza literară. (narativă) – aparţine artei şi foloseşte ca mijloace: de exprimare: naraţiunea, descrierea, monologul, dialogul, explicaţia, demonstraţia, analiza, portretul. etc.

Obiectivitatea este o trăsătură caracteris tică a epicii, prin ut l ea frecventă a persoanei a III-a.

În proza modernă, naratorul este şi personaj, prin acest aspect, proza caracterizându-se prin subiectivitate, autenticitate, verosimilitate, veridicitate etc.). Timpul şi spaţiul acţiunii sunt nelimitate. Astfel acţiunea se poate derula de-a lungul mai multor ani sau, dimpotrivă, în câteva ore, timpul putând fi diluat sau comprimat, în timp ce personajele străbat spaţiul de la pământ la lună, sau pot rămâne într-un spaţiu închis.

În operele epice se întâlnesc două planuri: planul exterior, acela al comportării exterioare a personajelor şi planul interior, acela al stărilor interioare. În proza modernă se observă o tendinţă de disociere a celor două planuri.

Pentru încadrarea unei opere literare într-o specie a genului epic – schiţă, nuvelă, povestire, roman – vom avea în vedere cel puţin amploarea acţiunii, numănll de personaje, specificul intrigii sau structura compoziţională.

De: ...lunagul timpului, curentele literare au imprimat prozei particularităţi stilistice, compoziţidnale şi tematice, diferite.

Proza clasică se caracterizează prin concizie, echilibru, sobrietate, limpezime şi eleganţă a limbajului, iar personaj ele, construite pe o singură trăsătură de caracter, sunt răsplătite sau pedepsite la sfârşit, în funcţie de acţiunile lor. Naratorul este omniprezent, obiectiv, în timp ce naraţiunea se face la persoana a III-a.

Proza romantică a impus utilizarea simbolurilor și a pitorescului. Personajele romantice sunt construite în antiteză, cu un comportament neprevăzut, spectaculos, cu victorii și prăbușiri grandioase.

În proza romantică apare fantasticul, misterul, călătoria în ţinuturi, exotice, visul, demonicul.

Proza realistă, prin roman în special, pune accent pe analiză şi observaţie, pe descrierea fidelă a realităţii cu implicaţii sociale, psihologice, etice. Se observă obiectivitatea, luciditatea, ca şi o atitudine critică faţă de societate.

Proza m-Odemă, la persoana I, aduce tehnici noi ca memoria involun tară, fluxul conştiinţei, anularea omniscienţei, într-o proză numită psihologică, în care subconștientul; precum și gândurile, cercetează seniaţiile, percepţiile, care sunt specifice psihicului uman. Acţiunea nu se mai

...

15

Operele elemente lirice.

sau în desfăşoară cronologic, în text fiind introduse scrisori, jurnale, documente diverse.

Genul dramatic cuprinde operele literare, în versuri proză, destinate a fi reprezentate pe scenă.

dramatice cuprind în structura lor atât elemente epice, cât şi

Particularităţile artistice ale acestui gen impun anumite condiţii de prezentare a conţinutului: concentrarea conflictului dramatic, prezenţa dialo gului şi a monologului, limitarea desfăşurării acţiunii în timp şi spaţiu, număr redus de personaje, elemente caracterizante în limbajul acestora, precum şi spontaneitatea reacţiilor lor la evenimentele din piesă.

Ideea de spectacol, prezenţa vie a personajeior care evoluează în faţa spectatorilor dau conflictului dramatic o mare intensitate şi o mare concizie.

Specii literare

Basmul defineşte o specie a epicii populare (de regulă în proză) şi culte, cu răspândire mondială, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feţi-frumoşi, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forţe nefaste ale naturii sau ale societăţii, simbolizate! rin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă.1

Numele speciei, provenind din vechiul slav basni, cu sensul de scornire, născocire, îi subliniază caracterul de ficţiune, basmul fiind o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase.17

Deşi basmul are o mare vechime în literatura lumii, datând încă din Antichitate, specia a fost redescoperită şi intens cultivată începând cu epoca romantică, atunci realizându-se primele culegeri sistematice de basme populare.

Termenii basm şi poveste sunt consideraţi, în general, sinonimi, cel de-al doilea fiind mai frecvent în limbajul popular. De asemenea numeroşi autori de basme le numesc poveşti. De exemplu, Ion Creangă şi-a intitulat basmul Povestea lui Harap-Alb.

Totuşi unii cercetători disting basmul de poveste, considerând că aceasta din urmă este o naraţiune mai liberă de clişee tipice basmului, cu adaptări locale mai pregnante şi cu mai puţine elemente fantastice.

16 Al. Săndulescu (coordonator), Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R. 1976, p. 49

17 G. Călinescu, Estetica basmului, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 5

Basmul este delimitat şi de legendă, care urmăreşte explicarea unor fenomene naturale sau istorice, şi de snoavă, care este o scurtă

naraţiune anecdotică.

Pornind de la realitate şi trecând în supranatural, într-o altă lume, care funcţionează însă după reguli apropiate de cele omeneşti, basmul se caracterizează prin fabulaţie senină, rară mare tensiune şi adâncime, prin finalul nupţial sau glorificator al vitejiei şi a binelui.

În funcţie de personaje, de organizarea şi desfăşurarea acţiunii şi de caracteristicele naraţiunii, basmele pot fi fantastice, dominate de elementul miraculos, nuvelistice, mai apropiate de elementele realităţii, şi animaliere, dezvoltate din vechile legende totemice.

Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie, morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anumite fiinţe himerice, animale.18 Aceste animale au comportament omenesc, iar fiinţele fantastice precum zâne, căpcăuni, pitici, obiecte însufleţite poartă valori simbolice. Acestea pot fi binele şi răul în diversele lor ipostaze: frumosul şi urâtul, puternicul şi slabul, harnicul şi leneşul, isteţul şi prostul.

Basmul se încheie, de obicei, cu victoria forţelor pozitive asupra celor negative.

Asupra genezei basmului s-au emis mai multe teorii.

Teoria mitologică propune pentru basm o origine mitică comună, şi aceasta divizându-se, circulă apoi de la popor la popor.

Teoria originii indiene a basmelor are şi un adept român, în persoana lui Moses Gaster.

Teoria antropologică a genezei basmului argumentează că identitatea generală şi chiar generativă a spiritualităţii omeneşti a putut produce, într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite, creaţii asemănătoare, care în timp au cunoscut o anume circulaţie.

La noi, B.P. Haşdeu, deşi înclina spre teoria originii orientale a basmu lui, a avansat teoria originii onirice, în sensul că omul a putut inventa în chip similar şi chiar prelua din lumea visului o serie de mijloace şi o tehnică paralelă acestuia, pe care le-a adaptat şi îmbogăţit pentru a le putea folosi în producerea basmelor.

Teoriile mai noi încearcă o sintetizare critică a vechilor teorii, încercând şi o punere a lor de acord cu rezultatele cercetărilor recente din domeniul psihologiei, sociologiei şi al artei populare în ansamblul ei.

18 G. Călinescu, op. cit. p. 9

Transmise pe cale orală secole de-a rândul, basmele au început să constituie un obiect de interes literar prin consemnarea lor în scris, începând cu secolul al XVII-lea, mai precis în 1697, Istorisiri şi poveşti ale vremurillor de demult de Ch. Perrault.

De o largă popularitate s-au bucurat şi traducerile europene ale poveştilor din o mie şi una de nopţi.

Un interes deosebit faţă de basm se manifestă în perioada romantică, odată cu apariţia colecţiilor de poveşti ale fraţilor Grimm (1812) şi ale lui H.C. Andersen (1835 – 1872).

Cea dintâi colecţie de basme, din ţara noastră, a fost publicată abia în 1860, la Timişoara, Poveşti culese şi corese de E.B. Stănescu – Arădanul, urmată de antologia lui Petre Ispirescu din 1872, Legendele şi basmele românilor.

Basmele culte din literatura română prelucrează teme mitologice, Făt-Frumos cel cu noroc la vânat de Al. Odobescu, folclorice, Făt-Frumos din lacrimă de Mihai Eminescu etc.

În ceea ce priveşte structura, în basm se întâlnesc: formule iniţiale, al căror scop este desprinderea de logica realului, realizate în proză ritmată cu numeroase elemente de umor, formule mediane care subliniază principalele momente ale acţiunii şi care reprezintă o modalitate de control a relaţiei dintre narator şi public şi formule finale, care reamintesc necesitatea întoarcerii la realitate, din lumea prezentată alegoric.

Din Structura poetică a basmului de Gh. Vrabie, 19 amintim patru coordonate ale basmului: atemporalitatea, exprimată de formule introductive sau iniţiale ca: A fost odată ca niciodată… pe când erau muștele cât găluștele I și le prindeau vânătorii cu puştile şi altele; spaţiul, deşi precizat, rămâne totuşi nedeterminat: tărâmul celălalt, de dincolo, ţara şerpilor etc.

În acelaşi timp, spaţiul prezent în basme şi parcurs de Făt-Frumos este terestru, acvatic sau aerian; visul constituie unul dintre mijloacele de reali zare a dorinţei eroului, alături de elementul fantastic şi de cel miraculos; metamorfozarea este una dintre multiplele posibilităţi de întruchipări succesive: mâncând jar, calul slab şi răpciugos se transformă în armăsar, un fecior de împărat, se transformă ziua în porc etc.

Subiectul basmului se organizează gradat cu ajutorul repetiţiei. Astfel încercările la care este supus personajul principal sunt de obicei

trei, şapte, nouă etc., fiecare de o dificultate sporită şi evidenţiindu-i o nouă trăsătură.

19 Gh. Vrabie, Structura poetică a basmului, Bucureşti, Editura Academiei, 1975.

Cercetătorul rus V.I. Propp20 porneşte de la ideea că basmele au o structură monotipică, stereotipă, bazată pe o reţetă universală şi repetabilă în fiecare text. Conceptul de bază al teoriei lui este cel de funcţie, adică o faptă săvârşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semni ficaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii. Funcţiile personajului, spune autorul, constituie elemente fixe, stabile, ale basmului, independent de cine şi în ce mod le îndeplineşte. Ele sunt părţile componente fundamentale ale basmului. Numărul funcţiilor este limitat, iar succesiunea lor este aceeaşi. V.I. Propp identifică 31 de asemenea situaţii care se succed după situaţia iniţială, cu care începe basmul. De exemplu, prima funcţie este aceea că unul dintre membrii familiei pleacă de acasă; a doua, o interdicţie este specificată autorului; a treia, interdicţia este încălcată etc.

Numeroase cercetări au relevat existenţa următoarelor elemente specifiice basmului: formula iniţială şi finală; secvenţa prin care se exprimă nedeterminarea spaţială şi temporală a cadrului poveştii; călătoria, drumul; forţele care se confruntă; ajutoarele; cifrele simbolice; personajele cu puteri supranaturale; cele două tărâmuri; probele prin care trece protagonistul; semnificaţia finalului.

Motivele specifice basmului sunt: împăratul fără urmaşi, superioritatea fiului cel mic, probele, călătoria, drumul cu obstacole, ajutorul primit de la divinitate, lupta, apa vie şi apa moartă, calul năzdrăvan, vicleşugul, demascarea, nunta, etc.

Personajele din basme sunt pozitive şi negative. Cele pozitive în frunte cu Făt-Frumos şi Ileana Cosânzeana sunt înzestrate cu frumuseţe fizică şi morală, iar însuşirile lor, idealizate, au devenit modele de viaţă: ei sunt curajoşi, buni, inteligenţi, harnici, au nobleţe sufletească, chiar dacă sunt fii de împăraţi sau fii de ţărani. Ei sunt ajutaţi adeseori de obiecte magice, de fiinţe supranaturale, de animale fabuloase sau de formule magice.

Personajele negative sunt de obicei fraţii sau surorile mai mari, mama vitregă, zmeul, spânul, balaurul, Baba Cloanţa, Muma Pădurii etc., şi simbolizează manifestările lleînţelese şi înspăimântătoare ale

naturii sau elementele negative din viaţa socială. Despre balaur G. Călinescu notează:

Caracterologic el reprezintă pe vrăjmaşul eroului, piedica în drumul său, opreliştea la punte, spaima ce te face să eziţi şi să te întorci din drum.21

Comedia («fr. comedie, lat. comoedia, gr. komos, procesiune veselă care încheia serbările dionosiace + oda cântec) este specia genului dramatic, în versuri sau în proză, a cărei acţiune stârneşte râsul, satirizând

20 V.I. Propp, Morfologia basmului, Bucureşti, Editura Univers, 1 970.

21 G. Călinescu, op. cit., p. 49

19

realităţi sociale şi slăbiciuni omeneşti, având un deznodământ fericit. A apărut în antichitate, cu sensul de cântec de sărbătoare în procesiunile dionisiace, când participanţii schimbau glume şi replici cu caracter satiric.

Reprezentant al vechii comedii greceşti este Aristofan (Broaştele, Păsările etc.)

În secolul al XVI-lea, în Italia se dezvoltă commedia del/ arte, din textul popular italian, cu personaje tipice ca Pantalone, Arlechino, Pulcinela etc. Personajele, reduse numai la funcţionalitatea comică construite pe baza unor dominante caracterologice, întruchipează tipuri umane ca, servitorul isteţ în slujba bătrânului bogat şi îndrăgostit, fata naivă etc.

În comedie domină neprevăzutul şi hazardul.

Specific comediei, comicul este rezultatul contradicţiei dintre esenţă şi aparenţă, dintre ceea ce vrea să pară şi ceea ce este în realitate personajul comic, având ca mijloace de realizare, moravurile, caracterele, situaţiile în care sunt puse personajele, limbt; zjul acestora, onomastica.22

Categoria estetică a comicului se remarcă printr-o serie de nuanţe sau varietăţi: comicul buf (rezultă din mişcările dezarticulate ale bufonilor, măscăricilor, arlechinilor etc.), comicul grotesc (folosit în farse), comicul umoristic (înţelegător cu defectele omeneşti), comicul sarcastic (necruţător, incisiv), tragicomicul (esenţă tragică, aspect comic) etc.

Comicul poate fi: de caracter (demagogul Caţavencu, ramolitul

şiret Trahanache etc.), de moravuri (O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale), de situaţii (O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale), de nume (Agamemnon Dandanache).

Comicul se asociază cu diferite forme estetice: ironia, vorbă, frază, expresie, a fi rmaţie care conţine o uşoară batjocură la adresa cuiva sau a ceva, folosind de obicei semnificaţii opuse sensului lor obişnuit; zeflemea, persiflare (DEX); umorul, categorie estetică ce constă în sublinierea incom patibilităţii şi absurdităţii laturilor unor situaţii în general fireşti (DEX). Umorul poate fi vesel, plăcut sau amar, negru, când gravitatea faptelor depăşeşte limita acceptabilului. Comicul se asociază cu satira, categorie estetică din sfera comicului, care critică cu violenţă şi caricatural pe cineva sau ceva (DEX). Satira critică defectele morale ale oamenilor sau aspectele negative ale societăţii, cu intenţii moralizatoare.

Reprezentanţi ai comediei în literatura română: V. Alecsandri, I.L. Caragiale, V.I. Popa, Tudor Muşatescu, Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Ion Băieşu etc.

22 C. Fierăscu, Gh. Ghiţă, Mic dicţionar îndrumător în terminologia literară, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979.

20

Drama («fr. drame, gr. dramaacţiune) este specia genului drama tic, în versuri sau în proză, cu un conţinut grav, profund, cu elemente tragice uneori, dar rară a avea, totuşi, un sfârşit tragic.

Drama are legătură directă cu lumea reală, cu societatea şi reflectă aspecte sociale, istorice, psihologice, morale. Conflictul important, bine susţinut, conturează personalităţile personajelor.

Originea ei îndepărtată aminteşte de începuturile teatrului în antichitate şi de o specie hibridă, care prefigurează drama modernă înţeleasă ca împletire între tragic şi comic.2 3 Aceasta era cunoscută sub numele de dramă satirică şi avea menirea de a destinde spectatorul. În evul mediu, tradiţia este continuată de drama liturgică, care împleteşte elemente religioase cu verva populară.

După ce dispare tragicomedia, specie intermediară, ca imperativ necesar de separare a speciilor urmează drama burgheză, drama romantică şi drama istorică. Din literatura română cităm câteva exemple: drama istorică (Răzvan şi Vidra de B.P. Haşdeu, Despot-Vodă de Vasile Alecsandri, trilogia Apus de soare de B. Şt. Delavrancea), drama de idei (Jocul ielelor, Suflete tari de Camil Petrescu), drama de

inspiraţie mitologică (Zamolxe, Aleşterul Manole de L. Blaga), drama socială (Paul Everac, Aurel Baranga) parabola cu accente dramatice (piesele lui Marin Sorescu).

Elegia («fr. elegie, lat. elegia, gr. elegeia cântec de doliu) este specie poeziei lirice, în care se exprimă un sentiment de tristeţe, de regret, de uşoară melancolie sau de durere. Apărută în literatura antichităţii greco romane, scrisă în distih, elegia revine, odată cu Renaşterea, la formele poetice dezvoltate în antichitate. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este prezentă în creaţia unor poeţi ca Young, Gray, André Chenier, Klopstock, Goethe, Schiller etc. în timp ce romantismul cu poezia sa de confesiune sentimentală, de contemplaţie meditativă, şi de reverie nostalgică vine să dea elegiei, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, o potenţare maximă, exprimând singurătatea, moartea etc. Începând, însă, cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, nu se mai poate vorbi de elegii propriu-zise, ci de versuri cu accente elegiace.

În literatura română, elegii au scris Gh. Asachi, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, Dimitriţ Bolintineanu (O fată tânără pe patul morţii)

V. Alecsandri, M. Eminescu (Melancolie, Despărţire, O, mamă, S-a dus amorul, Mai am un singur dor) etc.

n Emil Boldan (coordonator), Dicţionar de terminologie literară, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1 970, p. 1 1 O.

21

Sunt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece
Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm.
Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm.
Minune cu ochi mari şi mână rece.
O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi.
Privirea ta asupra mea se plece.
Sub raza ei mă lasă a petrece
Şi cânturi nouă smulge tu din liră-mi.
Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o linişteşte.
Ca răsărirea stelei în tăcere;
Iar când te văd zâmbind copilăreşte.
Se stinge-atunci o viaţă de durere.
Privirea-mi arde, sufletul îşi creşte.
(M. Eminescu, Sunt ani la mijloc)

Epigrama («fr. epigramme, lat. lit. epigramma, gr. epigramma în scripţie) denumea, la vechii greci, inscripţiile şi dedicaţiile de pe pietrele funerare, de pe soclurile statuilor şi ale monumentelor sau de pe alte opere de artă.

Pentru că, de multe ori, inscripţiile sau chiar dedicaţiile deveneau satirice, ironizând diverse vicii sau apucături, epigrama capătă un alt conţi nut ce o consacră definitiv.

În cultura latină este bine reprezentată de Marţial. În cultura modernă ea este cunoscută ca o formă a poeziei lirice, de dimensiunea unui catren şi care satirizează trăsăturile negative ale unei persoane, ale unei categorii sociale sau profesionale, încheindu-se mai totdeauna printr-o poantă.

Succesul epigramei constă în fineţea ironiei, în asociaţiile neaşteptate şi în întorsătura surprinzătoare a finalului.

În literatura română, epigrama apare odată cu poeţii Văcăreşti, apoi Anton Pann, Gr. Alexandrescu, Iacob Negruzzi, I.L. Caragiale şi alţii, atingând apogeul cu Cincinat Pavelescu, G. Topârceanu sau Al. O. Teodoreanu.

Poemul ăsta, Fidentine.
Îl recunosc, e scris de mine.
Dar îl citeşti atât de rău.
C-a început să fie-al tău
(Marţial, Unui plagiator J
22
Găsesc că prese-ngâmfă el
Cu păru-i arhiabundent.
Alecsandri era mai chel
Şi... parcă avea mai mult talent.
(Cincinat Pavelescu, Unui poet netalentat, dar foarte pletos)

Gazelul («fr. ghazel, arab ghazal poezie erotică), specie a geniului liric, cu formă fixă, este alcătuit dintr-un număr variabil de distihuri şi fiecare al doilea vers al distihului are aceeaşi rimă cu cele două versuri ale distihului iniţial.

Gazelul, având un conţinut erotic sau filosofic, a fost cultivat şi ilustrat cu precădere de poeţii persani, fiind introdus în Europa la începutul secolului al XIX-lea.

În literatura română, M. Eminescu şi G. Coşbuc îi găsesc loc în creaţia lor, deşi la G. Coşbuc conţinutul gazelului are W1 pronunţat

caracter etic:

Mergi încet şi las s-alerge
Alţii, cât vor, în galop.
Fii stejar, să creşti în lături.
Nu înalt şi slab, un plop.
Nu uita trăind, de corbul
Şi de vulpea lui Esop.
Dacă eşti cinstit, n-ai teamă
De duşman, de-ar fi Ciclop.
Fă cât poţi şi las să râdă
Cei ce sar viaţa… nhop.
Jar de n-are scop viaţa.
Fă să aibă clipa scop.
(G. Coşbuc, Gazel)

Glossa («gr. glossa limbă; lat. glossa cuvânt), poezie cu formă fixă, este alcătuită din tot atâtea strofe, câte versuri are strofa iniţială sau strofa-temă, plus prima strofă inversată.

În strofele următoare se dezvoltă ideea din fiecare vers al strofei iniţiale, vers care şi încheie strofa finală, care reia, inversate, versurile primei strofe.

Fondul glossei este în general sentenţios, având un caracter filosofic.

La noi se cunosc două feluri de glossă: cea de tip francez a lui

Boniface Hetrat, alcătuită din şase strofe şi cea de tip german, a lui

M. Eminescu, având zece strofe.

23

În Glossă de M. Eminescu, după strofa-temă urmează opt strofe a câte opt versuri comentate, iar strofa finală este strofa-temă inversată. Poezia se încheie cu primul vers:

Vreme trece, vreme vine
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă.
Ce e val, ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă.
Tu rămâi la toate rece.

Idila («fr. idylle, gr. ei dyllion mic tablou) este o specie a liricii peisagistice, având ca obiect zugrăvirea vieţii şi obiceiurilor campestre naiv sentimentale, cultivând frecvent motivul erotic şi cunoscută şi sub numele de bucolică sau eglogă.

Ea apare în antichitatea greacă, iar creatorul ei este socotit Teocrit, creatorul poeziei pastorale în general, căruia i se datorează şi denumirea de idilă, ca şi aceea de bucolică. La romani, idila este cultivată de Vergiliu care foloseşte pentru acest gen de poezie denumirea de eglogă. Mult mai puţin cultivată de poeţii moderni, idila rămâne o nostalgică evocare a vieţii simple de la ţa A, contrastând cu viaţa zbuciumată a oraşului.

În idilă se împletesc adesea elemente lirice şi elemente epice, ea prezentând unele trăsături care o apropie de pastel; dar pe câtă vreme în pastel accentul cade pe descrierea naturii, omul apărând numai ca o prezenţă integrată în peisaj, în idilă accentul cade însă pe viaţa campestră, natura slujind ca decor.

În poezia română, ea a fost ilustrată de V. Alecsandri (Rodica), Dimitrie Bolintineanu (San-Marino) şi mai ales de G. Coşbuc (Păstoriţa, Pe lângă boi, Spinul).

Umbre mari răsar pe cale.
Ziua moare după culmi;
De pe coaste, pe sub ulmi.
Se coboară miei-n vale.
Obosit şi blând popor.
Şi cântând păşeşte-agale
O copilă-n urma lor.
(G. Coşbuc, Păstoriţa)

24

Imnul («fr. hymne, lat. hymnusm gr. hymnos cântec de leagăn), specie a geniului line, este consacrat în general unui eveniment sau unei personalităţi, unor eroi de importanţă naţională şi ale cărui versuri sunt puse de obicei pe note.

În antichitate, imnul era un poem închinat eroilor legendari, zeilor, o invocaţie mistică adresată unei divinităţi, fiind întâlnit în toate literaturile antice.

În poezia greacă, imnurile erau mistice, ca acelea ale lui Orfeu, populare, ca acelea ale lui Pindar, erotice, ca ale lui Sappho, filowfice, ca cele ale lui Proclus.

În literatura modernă, imnul capătă sensul unei meditaţii solemne, în care invocaţia iniţială este numai un pretext: Imnuri către noapte de

Novalis.

Când conţinutul imnului evocă patriotismul sau mari evenimente din istoria unei ţări, ele devin imnuri naţionale, revoluţionare:

Deşteaptă-te române, din somnul cel de moarte, în care te-adâncircă barbarii de tiranii

Acum ori niciodată croieşte-ţi altă soarte la care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani.

(Andrei Mureşanu, Un răsunet)

Madrigalul («fr. madrigal; it. madrigale; lat. materiale cântec matern) este specie a genului liric, de mici proporţii, la început având un conţinut idilic sau galant, apoi unul didactic sau satiric.

La început, în castiliană, madrigalul desemna cântecul pe care iubitul îl cânta dimineaţa, sub fereastra iubitei, apoi, o poezie cuprinzând o idee ingenioasă, un compliment. Cu vremea, el a rămas un gen special de poezie, din madrigalul poetic, caracterizat prin sentimentalism uşor, generând mai târziu madrigalul muzical.

În literatura română, poezia de trubadur sentimental a lui Cincinat Pavelescu ia, nu o dată, întorsături de madrigal:

Ca să-ţi cânt dintr-o chitară.
Sub fereastră ţi-am venit.
Era vară!
Liliacul înflorit
Şi cu razele semeţe
Risipeau printre alei
Un fior de tinereţe.
25
Jar în părul tău cel blond.
Caldul soare vagabond.
Raza vrând să-şi poleiască.
S-a nourcat în adevăr.

(C. Pavelescu, Serenadă)

Meditaţia («lat. meditaţio cugetare, reflecţie) este o specie a poeziei lirice filosofice, în care lirismul se îmbină cu reflecţia filosofică asupra existenţei umane. Filosof şi poet în acelaşi timp, autorul este

preocupat de problemele esenţiale ale existenţei: divinitatea, moartea, iubirea, timpul, istoria etc.

Romantismul favorizează cultivarea acestei specii, al cărei nume va constitui în 1 820, titlul unei celebre culegeri de versuri a lui Lamartine

Meditations poétiques. citām ca autori de meditaţii pe Gr. Alexan

Î

n literatura română, drescu, M. Eminescu, Al, Macedonski, Panait Cerna şi alţii.

De pe tavane-ntunecate.
Tăcute lacrimi cad mereu.
Şi parcă tot sporesc din greu.
Din mari izvoare depărtate.
Şuviţe tainice de apă
Spre peşteri drum de ani străbat
Î
ntruna se preling şi sapă
Tavanul şubred şi-nnoptat
Dar după ani de picurare
S-au închegat coloane pline:
Eterna bolţii lăcrămare.
Î
n loc s-o surpe – o susţine. Î
(Panait Cerna, n peşteră)

Nuvela («fr. nouvelle, it. novella noutate, nuvelă) este o naraţiune în proză, de obicei cu un singur fir epic şi cu un conflict unic; personajele nu sunt numeroase fiind caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la închegarea acţiunii.

Dacă la origine, nuvela se confundă cu povestirea, din secolul al

XVII-lea, cele două specii pot fi mai sigur delimitate. Î literatura franceză, n

n literatura engleză, nouvelle va desemna nuvela şi conte, povestirea.

Î

nuvela este cuprinsă în acelaşi termen de short story (povestire scurtă).

Începând cu secolul al XVIII-lea şi apoi. În romantism, deosebirea e destul de clară. În înuvelă naratorul poate. lipsi, în povestire acesta este.

Implicat direct; nuvelă, mărcile oralităţii şi subiectivităţii sunt reduse sau în absente, pentru că ea e mai obiectivă; în nuvelă predomină realismul, istoricul, biograficul, în povestire, elementele mitice sunt mai numeroase.

Personajul principal are un caracter puternic, este caracterizat complex, din mai multe perspective şi prin numeroase modalităţi, naratorul vrând să creeze iluzia autenticităţii şi a detaşării de evenimente.

În literatura română, nuvela a cunoscut formediferite de exprimare, în funcţie de curentul literar şi de epoca în care a fost creată; istorică (Alexandru Lăpuşneanu/ de C. Negruzzi), romantică (Sărmanul Dionisos de M. Eminescu), realistă şi psihologică (Moara cu noroc de I. Slavici), fantastică (La ţigănci de M. Eliade) etc.

În nuvela istorică, majoritatea faptelor prezentate se caracterizează prin veridicitate, fiind atestate de documentele V remii evocate. Scriitorul se inspiră din cronici, letopiseţe, documente de epocă, pe lângă acestea, punând şi amănunte inventate de el, personaje noi, conflicte, relaţii. În felul acesta, faptul istoric este învăluit într-o atmosferă credibilă, autentică şi atractivă pentru cititor.

Nuvela fantastică cunoaşte o dezvoltare maximă în epoca modernă a literaturii secolului al XX-lea. Faptele din nuvelă se desfăşoară în Jocuri şi timpuri diferite; acţiunea nu are logică obişnuită, naraţiunea este subiecţi vizată, la persoana. I, iar naratorul poate fi şi personaj. Evenimentele nu mai sunt verosimile şi autentice, textul provoacă imaginaţia şi gândirea cititorului, are două planuri: unul real şi celălalt fantastic şi poate fi interpretat în mai multe Jeluri. Se remarcă finalul ambiguu, deschis.

Nuvela psihologică analizează realitatea fizică şi sufletească a personajelor în amănunt, accentul fiind pe analiza stărilor emoţionale a unor personaje, dilematice, cu o viaţă interioară neliniştită. Subiectul este mai şac în fapte, cwe nu mai sunt hotărâtoare în construirea personajului Scriitorul păstrează un ton rece, impersonal.

Oda («fr. ode, gr. ode cântec) este specie a geniului liric în care sunt exprimate sentimente de admiraţie pentru o idee, o persoană, faţă de patrie sau de un eveniment. Fiind după natura conţinutului ode

sacre, eroice, patriotice, erotice etc., oda are un caracter elevat şi solemn.

Dacă la origini, în literatura greacă din antilhitate – e cultivată sub forma unor cântece de banchet închinate vinului şi. amorului, la apogeu se defineşte în poezia lui Pindar, glorificând pe învingătorii marilor competiţii sportive.

27

Ea este alcătuită din stro antistrofă şi epodă, şi dacă la început era cântată sau declamată în acompaniament muzical, mai târziu ea nu mai este legată de muzică.

Oda se caracterizează prin invocaţia retorică de la început, prin motivarea concentrată a sentimentului de preamărire şi admiraţie, prin comparaţii uimitoare, ritm amplu şi plin de avânt.

În poezia română, printre autorii de ode se numără Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu (Umbra lui Mircea la Cozia), V. Alecsandri (Deşteptarea României, Odă ostaşilor români) M. Eminescu (Odă în metru antic) etc.

Alcătuire de cuvinte româneşti.
Îţi văd prin veacuri inedita bogăţie…
Întinerind, pe zi ce-mbătrâneşti.
O, grai din viitor, mărire ţie!
Din auroră magică te-arăta…
Ai preschimbat bordeiele-n palate.
Te văd cum gloriosul drum ţi-l tai
În falduri de sonorităţi catifelate.
(V. Eftimiu, Odă limbii române)

Pastelul («fr. pastel, it. pastello procedeu de pictură bazat pe efectele de culoare ale unor creioane moi) este specie a geniului liric, utilizată numai în cadrul literaturii române şi înfăţişează un tablou din natură, un peisaj, având ca element predominant descrierea naturii.

Caracteristic picturii, termenul apare în domeniul poeziei pentru prima oară la V. Alecsandri, în ciclul de poezii publicat în 1 868 – 1 869, Pasteluri, în care apare descris peisajul de la Mirceşti sub rotaţia anotim purilor.

Alături de V. Alecsandri, considerat adevăratul creator al pastelului în poezia noastră, au mai scris pasteluri şi D. Zamfirescu, Şt. O. Iosif, G. Coşbuc, Ion Pillat şi alţii.

Cu firea ei cea arzătoare

Sosit-a vara înapoi;
Toţi pomii sunt în sărbătoare.
În teiu stă floare lângă floare…
E dulce vara pe la noi!
(D. Zamfirescu, Vara)

Povestirea are în limba română, două accepţiuni: ca modalitate de existenţă a genului epic, ca semn distinctiv al acestuia şi în acest caz se confundă cu naraţiunea (a nara = a povesti); ca specie literară a genului epic, o naraţiune subiectivizată (o relatare a povestitorului, implicat ca mart or sau personaj al întâmplării), care narează un singur fapt epic. Povestirea are în cele mai multe cazuri; un singur fir epic, iar interesul nu se concentrează, ca în nuvelă, asupra personajului, ci asupra situaţiilor povestite, având un caracter etic, exemplar.

Povestitorul face, de regulă, apel la ascultători virtuali, ca şi cum ar fi de faţă. De aici apărând o anumită insistenţă, o implicare, o part icipare intensă a naratorului, care simte nevoia de a relata.

În alte literaturi, povestirea nu este considerată o specie aparte, confundându-se cu nuvela. În limba engleză nu există distincţie termino logică între aceste specii, formula short story incluzând.: o şi pe cea de povestire.

Din punct de vedere al structurii, povestirea poate exista ca o unitate epică autonomă, sau în ramă, când se introduce una sau mai multe naraţiuni, legate într-un ciclu (O mie şi una de nopţi, Hanul Ancuţei de M. Sadoveanu).

Ceea ce determină organizarea discursului este relaţia narator-receptor.

Particularităţile povestirii sunt următoarele: oralitatea, motivată prin faptul că naratorul trebuie să întreţină trează curiozitatea şi atenţia ascultă torului; cerimonialul, prin care dialogul este susţinut de un sistem de convenţii, echivalent cu însăşi arta de a povesti (intrarea în scenă a povestitorului, motivarea împrejurărilor care declanşează acţiunea, pauzele narative, ieşirea din scenă a povestitorului); atmosfera, prin care povesti torul creează o stare de aşteptare, de tensiune, de vrajă, cultivând o tactică care urmăreşte asigurarea interesului ascultătorului.

Timpul evocat este unul trecut, îndepărtat şi uneori, nedeterminat; de aceea, povestitorul prezintă întâmplările într-un

mod viu, colorat, pentru a facilita reprezentarea acestora de către ascultători; aspectul atemporal, mitic, specific povestirii oferă un caracter general întâmplării, făcând, de multe ori, dintr-o situaţie individuală o experienţă a cunoaşterii de sine.

În povestire apare fascinaţia altei experienţe, a altei lumi, devine interesantă, prin chiar necunoaşterea sa.

Spaţiul are valoare simbolică, este un spaţiu ce aparţine anistoriei, în care povestitorul şi ascultătorul se simt ocrotiţi.

Tonul povestirii este, de fiecare dată, nostalgic, reflexiv.

29

Romanul («fr. roman) este o construcţie epică în proză, de mari dimensiuni, cu acţiune complexă care se poate desfăşura pe mai multe planuri, grupate în jurul unui nucleu, cu numeroase personaj e individua lizate, presupunând un anumit grad de adâncime a observaţiei sociale şi a analizei psihologice.

Dacă până în secolul al XVIII-lea, romanului nu i se acordă o valoare artistică, fiind considerat o operă lipsită de importanţă, din secolul al XIX-lea, devine principala formă epică ce domină literatura.

Romanul surprinde medii sociale diverse „se remarcă printr-o arhitectură narativă elaborată, reflectă existenţa în toată complexitatea şi sub toate aspectele sale, de la nivelul social al problematicii universale până la cel al individului, analizat psihologic, afectiv, relaţional, familial etc.

Criteriile foarte diverse, nu reuşesc să acopere posibilităţile speciei. După criteriul temporal există romane istorice, contemporane, de anticipaţie; după cadrul social investigat există romane urbane, rurale sau regionale; după formula epică, romanul este epistolar, jurnal, cronică, eseu, document. În funcţie de problematica abordată se cunosc romane psiho logice, cavalereşti, de aventuri, istorice, de război, de spionaj, de dragoste etc. După amploarea epică, se remarcă romanul-ciclu, romanul-fluviu, romanul-frescă. Având în vedere procedeul narativ pe care se axează textul, distingem romane de analiză psihologică, experimentale, parabolă, ale gorie, liric, fantastic etc.

În Arca lui Noe, Nicolae Manolescu propune trei modele de existenţă a romanului românesc: doric, ionic şi corintic. Aşa cum arca lui Noe reproduce lumea la scară mică şi o sistematizează, o salvează de la înec, tot aşa şi romanul eşantion de umanitate, selectează din

realitate nişte fiinţe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginară.

În viziunea lui Nicolae Manolescu romanul este o reconstruire a universului, nu o restituire a lui şi ca Arcă a lui Noe, conţine lumea şi este în acelaşi timp simbolul ei.24

Doricul cuprinde romanul-frescă, romanul-cronică şi romanul istoric (Ciocoii vechi şi noi, Nicolae Filimon; Ciclul Comăneştilor, Duiliu Zamfirescu; Mara, I. Slavici; Răscoala, Jon, L. Rebreanu; Fraţii Jderi, M. Sadoveanu; Moromeţii, M. Preda).

Lumea acestor romane este omogenă, coerentă, plină de sens. Personajele sunt energice, au dorinţa ascensiunii sociale, a parvenirii, sunt ambiţioase şi realiste, construite pe o trăsătură de caracter dominantă. Se remarcă evoluţia cronologică a faptelor. Naraţiunea este la persoana a III-a, naratorul este onmiscient.

24 Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, Bucureşti, Editura 100 + 1 Gramar, 2003, p. 51.

Ionicul cuprinde o lume care şi-a pierdut omogenitatea, în locul luptei apar spiritul de analiză, contemplaţia, dramele personale, spiritul reflexiv, problematica filosofică şi psihologică. În compoziţia romanului apar scrisori, articole de ziar, fragmente de jurnal. Domină monologul.

— Să nu descriu decât ceea ce văd... ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu. (Camil Petrescu)

Dintre caracteristici amintim: dizolvarea ideii de tip în favoarea ideii de individualitate, memoria involuntară, fluxul conştiinţei, unitatea de perspectivă, autenticitatea, subiectivitatea, fluxul amintirilor.

Exemple: Patul lui Procust, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, C. Petrescu; Concert de muzică de Bach, Hortensia Papadat Bengescu; Întoarcerea din rai, Maitreyi, M. Eliade.

Corinticul înfăţişează o lume neomogenă, incoerentă, derutantă. Eroii sunt în căutarea sinelui şi trăiesc experienţe tragice. Romanul corintic este esenţialmente un roman parodic25 şi cultivă ludicul, alegoria, simbolul, caricatura, masca. Corinticului îi aparţin romanul parabolă, romanul mitic, metaromanul: Craii de Curtea – Veche, Mateiu Caragiale; Animale bolnave, N. Breban. finaluleste deschis, naratorul este şi personaj. Naraţiunea este la persoana

Romanţa («fr. romance, it. romanza, germ. Romanze) este specie

a geniului liric, s. curtă şi simplă, sentimental-erotică, ce poate fi uşor pusă pe note. Scrisă în scopul execuţiei muzicale, ceea ce îi sporeşte expresivitatea, romanţa se caracterizează prin muzicalitate.

Echivalente tradiţionale ale romanţei întâlnite la alte popoare ca: Lied-ul german, pesnia rusească, song-ul englez etc. sunt folosite, târziu în literatură, abia în secolul al XIX-lea.

În romanţă întâlnim chemări, exclamaţii, suspine, îndemnuri, regrete, ca şi stări emoţionale: – Pe lângă plopii fără soţ I Adesea am trecut I

t! a cunoşteau vecinii toţi I Tu nu mai cunoscut (M. Eminescu, Pe lângă plopii fără soţ).

În literatura Evului Mediu, romanţele erau poeme epice care celebrau faptele unui erou, întâmplări istorice.

În literatura română au scris romanţe poeţi ca: M. Eminescu (De ce nu – mi vii? Pe lângă plopiifără soţ) Cincinat Pavelescu (Îţi mai aduci aminte, Doamnă?), G. Topârceanu (Romanţe), M.R. Paraschivescu (Romanţă).

I. Minulescu, care foloseşte termenul de romanţă şi ca titlu al unor creaţii poetice foarte variate ca tematică Romanţe pentru mai târziu.

s Nicolae Manolescu, op. cit., p. 47

3 1

Ronde/ul («fr. rondei, it. rondello), specie a geniului liric, cu formă fixă, este alcătuit din treisprezece – paisprezece versuri, grupate în trei catrene şi un vers independent. Primele două versuri care sintetizează motivul liric sunt reluate ca refren, mai întâi la mijlocul şi apoi la sfârşitul poemului:

E vremea rozelor ce mor.
Mor în grădini şi mor şi-n mine;
Ş-au fost atât de viaţă pline.
Şi azi se sting aşa uşor.
În tot se simte un fior.
O jale e în orişcine:
E vremea rozelor ce mor.
Mor în grădini şi mor şi-n mine.
Pe sub amurgul-ntristător.
Curg vălmăşaguri de suspine.
Şi-n marea noapte care vine

Duioase-şi pleacă fruntea lor…
E vremea rozelor ce mor
(Al. Macedonski, Ronde/ul rozelor ce mor)

Prezent îndeosebi în literatura medievală franceză, redescoperit şi reluat în poezia modernă, rondelul este cultivat şi în literatura română de Al. Macedonski în Poema Ronde/urilor.

Satira («fr. satire, lat. satira) este o specie lirică în care sunt ridicu lizate moravuri, caractere, aspecte negative, individuale sau sociale. E culţi vată mai ales de romani, cunoscând o mare dezvoltare în poezia latină, ilustrată în special de Horaţiu, iar mai târziu în lirica modernă.

Satira apare ca o antiteză între corupţia societăţii şi idealurile de viaţă ale poetului, în ideea generală de ridiculizare. Ea poate fi directă, când poetul vizează direct moravurile, caracterele etc. (Scrisorile lui M. Eminescu); indirectă, când poetul, ironizându-se pe sine, ridiculizează în fond moravurile societăţii (Satiră. Duhului meu de Gr. Alexandrescu); personală, când obiectul satirei este o persoană (Cântecul ursului de I.H. Rădulescu); generală sau colectivă, când ironizează o categorie socială (Scrisoarea I de

— Eminescu).

După natura defectelor ridiculizate, satira poate fi socială, morală, politică sau literară.

Prin extindere, termenul satiră este folosit pentru orice operă cu caracter critic, ironic, demascator, indiferent de gen sau specie.

32

Sonetul («fr.

După gradul de intensitate aţ ironiei, atirele sunt amabile, cu o ironie fină şi mai puţin usturătoare (O profesiune de – credinţă… Satiră. Duhului meu de Gr. Alexandrescu) şi vehemente când batjocura. este extrem de puternică (Scrisoarea III de M. Eminescu}.

— Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate; – Astăzi chiar şi copiii ştiu jocurile toate (! Veacul înaintează; Care; vezi că ţi-era. nd l; Dar ce facuşi acolo! unde îţi este gândy. l? Când eu am dat pe rigă, baţi cu alta. maimezre? Astfel de neştiinţă e lucru de mirare!

Aşa-mi zicea deunăzi, cu totul supărată, O damă ce la jocuri e foarte învăţată.

Aşa în loc să critici greşelile streine.

În loc să râzi de alţii, mai bine râzi de un Învaţă. dansul, vistul şi

multe d-alde alea.

jar de vrei să faci versur. i, ia pildă.de la Prale a.

((Jr. Alexandrescu, Satiră. Duhului meu)

son pe t, it. sonetto. sunet, lat. sonare a suna) este specie lirică fixă alcătuită din 14 versuri, două catrene cu rimă îmbrăţişată şi două terţine cu rimă liberă.

Ultimul vers al sonetului cuprinde, de regulă, o concluzie. 11 şi labe (elldecasilab) în sonetl, 11

Măsura versurilor. este de italian, silab) în celeriglez…

rolllânesc, de 12 silabe. (alexandrin) în sonetµ! francez, de I O silabe (deca

Apărut în: secolul al XIII-lea, la curtea r gelui Siciliei, precum şi în poezia trubadurifor francezi, sonetul a fost cultivat de poeţi R naşterii

V alei) sau d Getvantes în Sp ia. Ronsal d.

Italiene Dante, P trarea, de poeţii francezi Musset, Baudelaire.

În Angli sohetul este reprezentat de Shakespeare, având o structură diversă, trei catrene cu ori: mă încrucişată şi un distih.

În Literattlraresm a au scris sonete M. Eminescu, (Ve eţiq, Ai noştri tinei i, Trecut-au aniz), V. Voiculescu (voi. Ultimele sonete Jn9 hipuite. ale lui

Sh4 Jcespeareet Pillat, G Bacovia, Al. Macedonski, I. Bărbii; L. El ga etc.

„În sticlă nu-i. În ea su [cu nisip
Ce curge liri şi sec aceeaşi oră.
33
Nu-i în apusei nici în auroră.
Şi urma-i pe pământ nu are chip.
Dar fi auzi târziu, lafoc de sobă.
Cum pasu-i apăsat îşi face drum
Venind din ţara umbrelor şi cum
În inimă-mi bate ca-ntr-o tobă.
Recheamă tot ce-a fost şi o să fie;
Toţi anii mei cu clipa lor învie
Dintotdeauna, fără ieri şi azi.

Simt mâna-i cum matinge ca o moarte, şi în oglindă stă un alt obraz. Îngălbenind ca fila dintr-o carte.

(Ion Pillat, Timpul) – Tragedia («fr. tragedie, lat. tragedia, gr.

tragodia, tragos ţap + ode cântec – cântecul ţapului), avea sensul unui cântec intonat de corurile antice ai căror membri purtau măşti de ţapi sau se aflau în jurul unui ţap jertfit zeilor. Dialogul un: uia dintre corişti cu corul a constituit forma elementară a tragediei. În antichitate, subiectele tragediei erau luate din mitologia şi legendele populare şi naţionale.

Specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, tragedia se caracterizează prin acţiune gravă şi deznodământ tragic.

Personajele puternice luptă cu forţe superioare – zeii, conflictul este impresionant, iar confruntarea eroilor cu forţele opuse denotă măreţia şi patetismul trăirilor umane.

Tragedia antică are drept conflict lupta omului cu fatalitatea, cu destinul potrivnic (Moira, cum era numit de greci) şi care stăpânea toate lucrurile, chiar şi pe zei, cu ordinea existentă, sau cu propriile sentimente. Omul simte teroare în faţa destinului, dar în acelaşi timp trebuie să-şi trăiască suferinţa cu demnitate, eroii au idei măreţe şi caracter inflexibil, sfârşind tragic în numele unor idealuri sau valori.

În viziunea grecilor, omul este vinovat în raport cu zeii şi greşeala se numeşte hamartia, cât şi faţă de semenii săi, fiind vorba de hybris – trufia nemăsurată.

Tragediei renascentiste, din care reţinem Regele Lear, Othello, Hamlet, Romeo şi Julieta de Shakespeare, îi urmează tragedia clasică franceză care cunoaşte o epocă de mare înflorire, prin creaţia dramatică a lui P. Corneille şi J. Racine. Aceasta reflectă legea celor trei unităţi: de loc, de timp şi de acţiune, precum şi spiritul clasicismului care impunea puritatea genurilor având drept conflict lupta dintre paşiline şi raţiune.

34

Categorie estetică ce constituie esenţa tragediei, tragicul rezultă din întâmplări dureroase, nenorociri care stârnesc sentimente puternice, ca mila şi groaza, faţă de soarta eroilor.

Eroii, cu aspiraţii general umane, au dimensiuni sufleteşti deosebite, iar sfârşitul lor tragic înfricoşează, dar şi înalţă, deoarece eroii mor în numele unui ideal, căruia i-au consacrat viaţa lor.

Eroul tragic triumfă prin moarte, supravieţuind prin idealul său şi, din această acţiune a sa, rezultă un sentiment înălţător, sublimul sentiment trăit de spectator în faţa unei tragedii.

Romantismul va înlocui tragedia, ca specie literară, cu drama.

Concepte operaţionale

Actul este o parte, o diviziune a unei opere dramatice, cu o acţiune oarecum independentă, după care, spectacolul se întrerupe pentru o scurtă pauză, care se numeşte antract. Actul se împarte în scene sau tablouri.

Iniţial, piesele de teatru au avut cinci acte, mai apoi trei, apoi patru (Ibsen), pentru ca autorii moderni să nu mai acorde atenţie numărului actelor, dorinţa lor fiind aceea de a realiza se cracole mai scurte.

Acţiunea («fr. action, lat. actio – mişcare) cuprinde succesiunea evenimentelor narate într-o operă epică, în desfăşurarea cărora perso najele participă la unul sau mai multe conflicte.

Esenţială pentru genul epic, acţiunea se divide în trei părţi principale: expunere, conflict şi deznodământ.

Acţiunea trebuie să aibă o logică artistică, ceea ce înseamnă că o situaţie decurge din faptele petrecute înainte, în mod necesar şi verosim i I. Verosimilitatea (caracterul plauzibil al operei de artă, conform cu propria sa structură şi cu datele generale ale realităţii) devine esenţială în operele create în realism, în special în romanul psihologic, în care desfăşurarea acţiunii determină şi caracterizează personajele.

Acţiunea poate fi: continuă, cronologică (Ion de L. Rebreanu) şi discontinuă, cu întoarceri în timp (Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război de C. Petrescu).

Marcel Proust în căutarea timpului pierdut bazează succesiunea epică pe discontinuitatea memoriei involuntare. Acţiunea cunoaşte transformări în opera epică, în sensul că poate să se dilate, să stagneze sau chiar să dispară, cu excepţia romanului poliţist.

Acţiunea unei opere epice se poate desfăşura în prezent, în trecut, în viitor, ea poate fi lineară (urmăreşte un personaj) şi în planuri paralele sau pe mai multe planuri.

Întâmplările se subordonează acţiunii după trei moduri de existenţă: Înlănţuirea (prin juxtapunere şi coordonare), inserţia (prin includere şi subordonare) şi alternanţa (prin dezvoltări paralele).

Acţiunea se referă la desfăşurarea faptelor, întâmplărilor, evenimentelor dintr-o operă literară, determinată de relaţiile personajului principal cu celelalte personaje. Fundamentală în genul

dramatic, acţiunea s-a confundat uneori cu însăşi noţiunea de dramă, numită la început de romani actus

36

(mişcare, acţiune). Ea se compune din momente principale şi din momente secundarei şi se: caracterizează printr-o. gradaţie ascendentă a acestor momente până: la punctul culminant şi o gradaţie descendentă: a acestora spre deznodământul acţiunii.

Alegoria («fr. allegorie, gr. allegoria a vorbi altfel) este un procedeu stilistic care face ca un sens literar să se substituie altuia ascuns. Por nind de la nivelul stilistic, alegoria e un fel de metaforă lărgită, în cuprinsul cărei se operează un transfer din planul apstract al unor înţelesuri de adâncime într unulfigurativ de suprafaţă.26

Alegoria personificăunele concepte abstracte ca: prietenia, ura, războiul, iubirea, virtutea, dreptatea, moartea.

În Mioriţa, ideea morţii baciului moldovean este exprimată printr-un şir de metafore „constituind o alegorie: Să le spui curat I Că m-am însurat I C-o mândră crăiasă, I A lumii mireasă, I Că la nunta mea I A căzut o stea…

Poemul Luceafărul de M. Eminescu este, după propria mărturisire a autorului, o alegorie: În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K povesteşte – legenda Luceafărului. Aceasta este povesteaJ iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ1 nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.27

În fabule, alegoriile sunt închise, adică dintre cei doi termeni, cel propriu şi cel figurat, se recunoaşte uşor cel abstract sub învelişul concret al celui de al doilea. Caricaturizarea se realizează în fabule în cadrul alcătuirii alegorice, mai ales prin atribuirea de măşti umane animalelor.

— În ghicitori, alegoriile sunt deschise, deoarece termenul exprimat al comparaţiei acoperă parţial pe cel neexprimat, care urmează a fi dedus.

Aliteraţia («fr. alliteration, lat. alliteratio) este procedeul fonetic prin care un sunet sau un grup de sunete, se repetă intenţionat, în acelaşi vers, la începutul sau în interiorul mai multor cuvinte succesive.

Introdusă de umanistul italian Pontanus, în secolul al XV-lea,

alite raţia are un efect eufonic28 imitativ şi expresiv: Prin vulturi vântul viu vuia (G. Coşbuc, Nunta Zamfirei), Argint e pe ape şi aur în aer (M. Eminescu, Mortua est), Adormind de armonia I Codrului bătut de gânduri (M. Eminescu, Dorinţa).

26 Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 1 7.

27 D. Caracostea, Studii eminesciene; Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 1 1.

28 eufonic e eufonie – succesiune annonioasă de vocale şi de consoane care are drept efect o impresie acustică plăcută (DEX).

37

Datorită efectului său muzical, aliteraţia e numită de unii teoreticieni armonie imitativă. Al. Macedonski şi-a subintitulat două poezii armonie imitativă: Înmormântarea şi toate sunetele clopotului (Un an – dând d-ani, leag-an d-an – d-ani vani) şi Lupta şi toate sunetele ei (Ţip – trâmbiţe. Ţepeni pe caţ. cavalerii… Pe loc fac foc flintele…)

Antiteza («fr. antithèse, gr. antithesis – opoziţie) ca figură de stil, constă în alăturarea a două caracteristici, fapte, personaje idei, situaţii cu sensuri contrarii, având scopul de a se reliefa unul prin celălalt.

Folosită frecvent de romantici, antiteza A. Însemnat exprimarea unui sentiment existenţial antitetic, expresia unui principiU universal de dualitate: ideal – real; bine – rău, materie – spirit, viaţă – vis, teluric – astral etc.

M. Eminescu în poezia sa cultivă frecvent antiteza: Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează; I Ea o inimă. de aur – El un suflet apostat (Înger şi demon); Vreme trece, vreme vine, I Toate-s vechi şi nouă toate; I Ce e rău şi ce e bine I Tu te-ntreabă şi socoate… (Glossa).

Arta poetică desemnează o operă literară, de obicei în versun, care exprimă principiile estetice ale autorului ei, concepţia acestuia despre menirea poetului, norme ale poeziei, programe poetice.

M. Eminescu defineşte poezia în Epigonii: Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate I Voluptuos joc de icoane şi de glasuri tremurate, I Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea, sau se autodefineşte în raport cu realitatea, absolutul, cu apartenenţă la un curent, cu ideea de perfecţiune în Glossă, Odă (în metru antic), Criticilor mei, Eu nu cred nici în Iehova, în zadar în colbul şcolii etc.

Alţi poeţi precum O. Goga, L. Blaga, sau T. Arghezi şi-au propus

prin poeziile Rugăciune, Eu nu strivesc corola de minuni a lunii sau Testament, să dea un sens fundamental creaţiei lor, să se autodefinească şi să definească actul creaţiei în raport cu universul, cu absolutul, cu menirea creaţiei şi a creatorului.

Autorul este persoana care concepe şi scrie o poezie. Din perspectiva operei finite, a poeziei, poetul şi cititorul sunt etităţi aflate la capetele opuse ale procesului de creaţie. Dacă poetul este cel care creează şi semnează opera, cititorul o receptea Ză şi o interpretează după propriile capacităţi de înţelegere.

Pentru T. Arghezi, robul creator, poezia, forma cea mai înaltă a spiritualităţii unui popor, realizată cu mare efort şi lăsată moştenire generaţiilor viitoare, este destinată cititorilor săi, din prezent şi din viitor, care, prin lectură, îi vor pătrunde înţelesurile.

3 8

Robul a scris-o: 1. Jomnut o czreşte îl eslamemJ…

Autorul este persoana care scrie o operă – epică. În romanul realist, autorul este omniscient şi omniprezent; pătrunzând în sufletill personajelor, cărora le ştie gândurile – sentimentele – şi – intenţiile. În literatirramodernă, Marcel Proust, André Gide, renunţă la acţiune, la creaţie, în favoarea anali zei psihologice, care devine modalitatea predilectă la care recurg autorii. În literatura – română, Camil Petrescu – în romanul Ultima noapte de!! dragoste întâia noapte de război optează pentru naraţiunea la persoana I, a cărei consecinţă imediată este limitarea perspectivei narative la un punct de vedere subiectiv şi deci renunţarea la omniscienţă. Autorul, creează primul personajnarator din literatura noastră, preocupat să înţeleagă în ce constă diferenţa între realitate şi autosugestie, între relativ şi absolut.

Comparaţia («lat: comparatio asemărzare) este o figură de stil care constă în relevarea raportului de asemănare dintre doi termeni, cu scopul de a da claritate şi expresivitate limbajului.

În vechile retorici se distingeau două feluri de comparaţii: oratorică şi poetică. În comparaţia poetică primul termen este abstract, iar al doilea concret, ceea ce îi dă posibilitatea să creeze o imagine artistică. Comparaţia presupune o alăturare a doi termeni, legaţi, de obieei prin ea: Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri (M. Eminescu, Trecut-au anii); Carte frumoasă, cine mi te-a scris I Încet, gândită, gingaş cumpănită, I Eşti ca o floare anume-nflorită (T. Arghezi, Ex libris).

Conflictul («fr. conflict, lat. conflictus şoc, ciocnire) exprimă un dezacord, o luptă între două sau mai multe personaje dintr-o operă epică.

Conflictul lui Ion (L. Rebreanu, Jon) cu Vasile Baciu este purtat de la distanţă, prin intermediari, şi se traduce prin ameninţări subtile, prin presiuni asupra Anei, în timp ce conflictul lui George Bulbuc cu Ion, se termină cu moartea celui din urmă.

Conflictul constă în ciocnirea de opinii, idei, interese, fapte, în contradicţia şi nepotrivirea dintre concepţiile, sentimentele, interesele perso najelor dintr-o operă dramatică.

El poate fi exterior, între personaje cu concepţii şi tendinţe diferite, şi interior, între gândurile şi sentimentele aceluiaşi personaj sau între tendinţele cu trăsături contradictorii întrupate de acelaşi personaj.

Conflictul dramatic are o mai mare intensitate şi concentrare decât conflictul epic şi poate fi psihologic, etic, politic. Susţinut prin intrigă şi acţiune, conflictul dramatic este elementul artistic care defineşte valoarea operelor dramatice.

39

Construcţia subiectului. Subiectul este firul narativ al operei, succesiune a evenimentelor narate, care are următoarele momente: expoziţiunea, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul.

Expoziţiunea, partea de început a operei, este o punere în temă asupra locului, timpului, împrejurărilor în care. va avea loc acţiunea, ea pre”. găteşte dezvoltarea acţiunii.

Intriga sau conflictul este baza subiectului operei literare epice şi conţine faptele importante care determină. cursul. acţiunii, motivele care dezlănţuie confruntarea dintre personaje, cauz le care generează anumite stări sufleteşti.

Desfăşurarea acţiunii este prezentarea, pe larg, a faptelor şi întâmplărilor, şi presupune o gradaţie ascendentă.

Punctul culminant este momentul de maximă încordare, atât a acţiunii, cât şi a cititorului.

Deznodământul este sfârşitul evenimentelor, care apare ca o consecinţă firească a faptelor prezentate sau poate fi neprevăzut.

Descrierea reprezintă un mod de expunere realizat prin intermediul imaginilor artistice şi al figurilor de stil. Descrierea

surprinde trăsăturile caracteristice ale unui obiect, fenomen, peisaj, personaj sau stare sufletească. În genul epic, descrierea întrerupe povestirea prin pasaje descriptive, în care se face portretul unui personaj, se arată diferite stări sufleteşti ale personajelor sau se prezintă cadrul acţiunii. În proza tradiţională, descrierea este tăcută la persoana a III-a, iar în proza modernă, la persoana I.

Descrierea poate fi: realist-clasică (Enigma Otiliei, G. Călinescu), fantastică (Lostriţa, V. Voiculescu), umoristică... (Amintiri din copilărie, I. Creangă), satirică (Momente şi schiţe, I L Caragiale), psihologică (Pădurea spânzuraţilor, L. Rebreanu).

Dialogul («fr. dialogue, lat: dialogus) este un mod de expunere, ce presupune un schimb de replici între personaje, este conversaţia acestora. El are rolul de a declanşa şi de a motiva acţiunea, de a defini relaţiile dintre personaje, de a exprima reacţia lor mentală sau afectivă în raport cu o situaţie anumită.

Dialogul este şi un mijloc important de caracterizare a personajelor, direct (autocaracterizare) sau indirect (prin conversaţie, personajele îşi trădează cultura, statutul social, intenţiile, dorinţele etc.).

Dialogul interior, specific prozei moderne, este expresia unei contra dicţii lăuntrice puternice (Hagi – Tudose, B. Şt. Delavrancea).

Dialogul este modalitatea literară de expunere prin care două sau mai multe personaje rostesc un text care presupune alternarea de replici.

40

Prin dialog, autorul îşi determină personajele să-şi dezvăluie gândurile. – şi sentimentele, contribuind astfel la dramatismul acţiunii.

„— „O modalitate aparte este dialogul interior (replici pe care personajul dramatic le schimbă cu sine însuşi) prin care autorul sondează stările sufleteşti sau de conştiinţă ale personaj celor.

Enumeraţia («fr. enumeration, lat. enumeratio) este o figură de stil care constă în însuşirea unor termeni de acelaşi fel, care au aceeaşi funcţie sintactică şi sunt exprimaţi prin aceleaşi părţi de vorbire: Şi – de lună şi de soare I şi de păsări călătoare, I şi de lună şi de stele I şi de zbor de rândunele I şi de chipul dragei mele (M. Eminescu, La mijloc de codru des). În poezia Cine mai trece pe drum de Marin Sorescu, enumeraţia devine figură compoziţională: Al lui Fleţu, I Ai lui Fleaşcă, I A lui Gârlă, I A lui Tiugă, I... Ai lui Mitro/an, I Ai lui Modârlan, /... Ai lui

Ghirea, I Ai lui

Birău…

Epitetul («fr. epithete, lat. lit. epitheton, gr. epitheton care e atașat) este o figură de stil ce constă în alăturarea unui cuvânt calificativ la altul, în scop estetic. Epitetul determină însuşirile estetice ale obiectelor, fiinţelor sau acţiunilor care pun în lumină felul cum le vede sau le simte scriitorul.

Dacă în vechile tratate de retorică epitetul era întotdeauna un adjec tiv cu funcţie de atribut, cercetările moderne arată că şi substantivele cu funcţie adjectivală, adverbele sau locuţiunile adverbiale când determină un verb, pot avea rol de epitete.

Epitetul poate fi clasificat în:

1. ornant: lumea-i veselă şi tristă (M. Eminescu).

2. personificator: harnici unde (pentru izvor).

3. metaforic: pădure de argint (M. Eminescu).

4. antitetic sau oximoron: bulgări fluizi, farmec dureros.

5. cromatic: mii de fluturi… mici, albaştri (M. Eminescu).

6. sinestezic: Primăvara I O pictură parfumată cu vibrări de violet

(G. Bacovia).

1. hiperbolic: Gigantică poart-o cupolă pe frunte (G. Coşbuc).

2. dublu: fată balcâză şi lălâie (I. Creangă).

3. apreciativ: om bun.

4. sincretic: voce ascuţită (evocă impresii de sunet şi de formă fizică)

5. tautologic29: „fac/îi prealuminate (M. Eminescu).

29 Tautologie – greşeală de limbă care constă în repetarea inutilă a aceleiaşi idei, formulată cu alte cuvinte: cerc vicios, pleonasm (DEX).

1.1

Eul liric desemnează individualitatea creatoare a poetului, centrul conştiinţei de sine, din care izvorăsc valori absolute, general-valabile. Începând cu E.A. Poe şi A. Rimbaud (care afirmă: eu e altul) se face o distincţie tranşantă între eul poetic şi eul empiric.

Eul empiric, numit în psihologia modernă şi eul psihologic, este partea conştientă şi organizată a personalităţii noastre, care se adaptează la condiţiile externe, este biografia creatorului.

Eul poetic izvorăşte din eul empiric, în măsura în care poate

exprima idei şi trăiri, ce nu fac parte din existenţa concretă, reprezentând valori artistice general-valabile.

Exclamaţia retorică este o figură de stil prin care se exprimă un puternic sentiment, prin expresii exclamative sau interjecţii. Exclamaţia poate avea o nuanţă admirativă: Of tablou măreţ, fantastic! „Mii de stele argintii I În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii (V. Alecsandri, Mezul iernii), sau de ironie: O, te-ador, progenitură de origine romană (M. Eminescu, Scrisoarea III).

Imaginea artistică ca reflectare a unor obiecte, peisaje ale realităţii, surprinse prin cuvânt şi filtrate prin personalitatea poetull Ji, este produs al imaginaţiei creatoare şi parte esenţială a operei de artă. Dacă în pictură imaginile se realizează prin culori, în muzică prin sunete, în literatură totul începe cu cuvântul, cu cuvântul poetic care se distanţează de limbajul uzual, existând pentru el însuşi, prin ruptura dintre semn şi obiect.

În literatură, imaginea artistică este subiectivă, determinată fiind de viziunea poetului (dar şi a scriitorului), creatoare a unei lumi noi, ce presupune o ieşire din timpul profan, cronologic, şi intrare într-un timp diferit, timpul sacru.

Propunând o nouă viziune poetică prin corespondenţe (om-natură), simbolismul se caracterizează printr-o varietate deosebită de imagini artist tice: vizuale, auditive, olfactive, tactile, gustative, chinestezice30, sineste-zice.

În poezia Nervi de primăvară, G. Bacovia ne oferă o imagine sines tezică a primăverii: Primăvara – o pictură parfumată cu vibrări de violet.

Imagini artistice de o frumuseţe aparte creează şi L. Blaga: Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud I cum se izbesc de geamuri razele de lună (Linişte).

3° Chinestezie: («fr. kinesthesie) totalitatea senzaţiilor ce reflectă mişcările omului şi ale părţilor corpului său (DEX).

42

— Ficţiunea («fr. fiction, lat. fictio – creaţie a imaginaţiei, născocire)

este o creaţie artistică care sugerează iluzia unor întâmplări adevărate... – în realitate ele fiind. r () dul imaginaţiei, născocite, inventate de autor.

— Literatuia este o operă d act! une, în sensul că

scriitorillnucopiază realitatea – ci o creează, în planul ficţiunii, datorită geniul ci, talentului, fantezie! sale creatoare. Există diverse – gradede verosimilitate/ ale unei acţiuni.

— ...–...

Dacă teoreticienii clasicismului pun accent pe vero imilifa. te; romanticii sunt adepţii declar-aţi ai fanteziei şi imaginaţiei.

Finalul. este o secvenţă sau un episod care încheie textul epic şi are o anumită semnificaţie pentru interpretarea acestuia. El este pus de cele mai multe ori în relaţie cu începutul acestuia. În romanul Ciocoii vechi şi noi de Nicolae – Filimon, există prolog şi epilog. În romanele – Moromeţii de

M. Preda şi Jon de L. Rebreanu, finalul este simetric cu începutul: timpul răbdător I nerăbdător şi, respectiv, drumul vesel, sprinţar I posomorât, îmbătrânit. În basme, finalul este sub forma unor formule de încheiere, stereotipe:

ş-am încălecat pe-o şa.

Interogaţia retorică constă dintr-o întrebare sau – dintr-o serie de întrebări adresate unui auditoriu din partea căruia nu se aşteaptă un răspuns.

Prin interogaţia («fr. interrogation, lat. interrogatio întrebare) retorică se transmite un sentiment intens, o anumită opinie ce trebuie subliniată sau se urmăreşte menţinerea trează a auditoriului la cele spuse, însufleţind discursul.

Ea este folosită atât în poezie (interogaţia poetică), cât şi în retorică (interogaţia retorică).

Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei, I Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei. ” (M. Eminescu, Scrisoarea III).

— Gradaţia («fr. gradation, lat. gradaţi-o, derivat din gradus grad, treaptă) este figura de stil care constă în trecerea treptată, crescândă sau descrescândă, de la o idee la alta, prin care se urmăreşte scoaterea în evidenţă a ideii sau nuanţarea exprimării. Pentru gradaţia ascendentă se foloseşte termenul de climax, iar pentru cea descendentă, termenul de antic/imax.

Veni, vedi, viei (climax); Melancolic cornul sună, I Mai departe, mai departe, I Mai încet, tot mai încet, I Sufletu-mi nemângâiet I Îndulcind cu dor de moarte (M. Eminescu, Peste vârfuri) (anticlimax).

În poezia Acceleratul, poetul G. Topârceanu îmbină ambele

forme de gradaţii: Fulger negru – trăsnet lung I Dus pe aripi de furtună. I Zguduind pământul tună I Zărilei de-abia-i ajung I Parcă zboară, I Parcă noată. Scuipă foc, înghite fum I Taie-n lung pădurea toată. I A trecut. I

43

Dinspre câmpie… I Vuiet greu de fierărie I se destramă în tăcere;! Scade-n depărtare. I Piere.

Hiperbola («fr. hyperbole, gr. hyperbofo – hyper deasupra şi balleiri a arunca) este o figură de stil ce constă într-o exagerare „prin mărirea sau micşorarea unui obiect, a unei fiinţe etc., cu scopul, de a potenţa expresivitatea operei literare.

Sălbaticul vodă e-n zale şi fier I şi zalele-i zuruie crunte, I Gigantică poartă – o cupolă pe frunte, I şi vor ba-i e tunet, răsufletul ger, I Iar barda din stânga ajunge la cer, I şi vodă-i un munte. (G. Coşbuc, Paşa Hassan).

M. Eminescu foloseşte o gamă variată de hiperbole: exagerare prin mărire superlativă: Viaţa, tinereţea mi-ai prejăcut-o-n rai I Las să mă uit în ochii-ţi ucigători de dulci (Strigoii); depreciere; prin minimalizare, cu nuanţă ironică: Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândeşti că pot I Ca întreg Aliotmanul să se împiedice de-un ciot? (Scrisoarea III).

Indicaţiile scenice se referă la instrucţiunile date de autorii dramatici pentru reprezentarea piesei: indicaţii de rostire şi tonalitate ale replicilor, sugestii regizorale, anumite explicaţii despre mişcarea scenică, referiri la decor, folosirea altor forme de artă (muzică, dans etc.).

Printre funcţiile mai importante ale acestor indicaţii scenice reţinem descrierea unor acţiuni nonverbale care însoţesc sau întrerup dialogul, sugerarea unor sentimente, trăiri implicate în rostire, mimică, gesturi etc.

Ironia («fr. ironie, lat. ironia, gr; eironeira – simulare, prefăcătorie) este o figură de stil prin care vorbitorul exprimă contrariul ideii în care crede de fapt, ambiguitate de care el e conştient, în timp ce interlocutorul său ia drept valabil doar sensul exprimat. De obicei, ceea ce se exprimă este neadevărat, iar ceea ce se subînţelege este adevărat, obţinându-se, de cele mai multe ori, un efect ironic. Reacţiunea căuta însă mai cu seamă pe Prezident;

dar acesta, printr-o inexplicabilă coincidenţă, ieşise prin graniţa

de răsărit a Republicii... în timp ce reacţiunea intrase pe graniţa de apus...

(l. L. Caragiale, Boborul).

Un exemplu de ironie, captat din manifestările inocenţei, reprezintă gândurile ţăranului, care surprins pe drum de eclipsă, se află lângă oaia, ce presimţind producerea fenomenului, nu vrea să se mai ridice: Ce-o fi? Sfârşitul pământului? I Ne-ar fi spus ei... m-am gândit, „ne-ar fi spus, ca să i Încetăm construcţia socialismului I Mă gândeam. Ne anunţau, în vreun fel... Şi nu ne-ar fi I Mai cerut cota de carne. 31

3 1 M. Sorescu, Eclipsa de soare în la lilieci, Carte a VI-a, Editura Fundaţia Marin Sorescu, 1 998, p. 46

În autoironie, formă specială a ironiei, autorul se ironizează pe sine însuşi cu intenţia de a satiriza pe alţii, pentru a realiza efecte artistice şi pentru a-şi reliefa opiniile: Aşa, în loc să critici greşelile strein e, I În loc să alea – I Jar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Prafea. (Gr. Alexandrescu, râzi de alţii, mai bine râzi de tine: I Învaţă danţul, vistufşi multe d-alde

Satiră. Duhului meu).

Laitmotivul («genn. leitmotiv motiv conducător) se referă la o idee care se repetă în cuprinsul unei poezii.

Întâlnit pentru prima dată în muzică, unde indică un element tematic dominant, ce revine cu o anumită frecvenţă, laitmotivul este des întâlnit în poezia lui G. Bacovia. În poezia Cuptor, poetul ne transmite ideea că anotimpul vara, cu căldura lui caniculară, descompune materia, iar mirosul predominant este de cadavre, prin repetarea versului: Încet cadavrele se descompun la sfârşitul primei şi a treia strofe.

Lirismul obiectiv este un discurs în care poetul comunică cu cititorul prin intermediul unei voci, care se ascunde în spatele unei măşti sau prin intermediul altor personaje lirice, adică al rolurilor. În acest caz subiectivitatea lirică se află în plan secund, iar vocea care comunică este impersonală, obiectivată. Din acest punct de vedere, lirismul obiectiv are două forme de manifestare: lirica măştilor şi lirica rolurilor.

În lirica măştilor, poetul se ascunde sub masca unui personaj pentru a-şi comunica ideile despre existenţă (M. Eminescu, Rugăciunea

unui dac).

În lirica rolurilor, mai multe personaje lirice par a vorbi în nume propriu, în realitate fiind reflexe ale concepţiei poetului (G. Coşbuc, Nu te-ai priceput).

Diferenţa între măşti şi roluri nu poate fi făcută uşor: Nicolae Manolescu vede în poemul Luceafărul de M. Eminescu o sinteză a vocilor lirice esenţiale ale autorului, aceste voci nefiind altceva decât vorbirea poetului însuşi în diverse registre lirice.32

Lirismul subiectiv sau lirica eului este un discurs liric în care poetul exprimă direct cititorilor stări afective, sentimente intime. Exprimarea subiectivă este, de cele mai multe ori, la persoana I (M. Eminescu, Mai am un singur dor).

Măsura («fr. mesure, lat mensura măsură) se referă la numărul silabelor unui vers. Numărul silabelor dintr-un vers începe de la patru şi ajunge până la 1 6 – 1 8. De exemplu, în Mioriţa versul este trohaic şi are cinci

32 N. Manolescu, Vocile lirice ale «Luceafărului», Contemporanul, 1970, 16 ianuarie.

silabe, în Luceafărul, versul iambic are opt silabe, iar în sonetul Veneţia (M. Eminescu) versul iambic de 1 1 silabe.

Metafora («fr. metaphore, gr. metaphora – transport, strămutare, în sens figurat transfer) este o figură de stil prin care se trece de la semnificaţia proprie a unui cuvânt sau a unei expresii la o alta, figurată, în virtutea unei comparaţii subînţelese.

În studiul Geneza metaforei şi sensul culturii, L. Blaga deosebeşte, după criteriul estetic, două tipuri de metafore:

Metafore plasticizante, destinate să redeacât mai mult carnaţia concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puţin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Aceste metafore rezultă din dezacordul dintre concret şi abstracţiune şi exemplul dat de

L. Blaga este acela al rândunelelor aşezate pe firele de telegraf, numite nişte note pe un portativ.

Metafore revelatorii, destinate să scoată la iveală ceva ascuns, revelează un mister, prin mijloace din lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară.

Ele anulează înţelesul obişnuit al faptelor substituindu-le o nouă

viziune şi se nasc din existenţa în orizontul misterului şi al revelării. Poetul exemplifică acest fel de metafore cu exemple din Mioriţa în care moartea este numită a lumii mireasă şi moartea ciobanului o nuntă; în felul acesta el revelează o latură ascunsă a faptului moarte. 33 Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului (L. Blaga, Asfinţit marin).

Mai pot fi amintite şi alte tipuri de metafore: personificatoare, Bătrânul fluviu bate-n valuri I Luptând să rupă trupul gheţii (D. Zamfi rescu, Iarna pe Dunăre); unificatoare, (întemeiate pe analogie), plânsul auriu al unei stele (Al Philippide, Aur sterp); cosmologice, Eşti un cer frumos de toamnă, limpede şi trandafiriu (Baudelaire, Causerie); sineste-zice, A, negru corset catifelat de muşte strălucitoare (Rimbaud, Vocale).

Metonimia («fr. metonymie, lat. gr. metonymia – înlocuirea unui nume cu altul) este o figură de stil ce presupune înlocuirea numelui unui obiect prin altul, complet diferit, dar cu care se află într-o relaţie logică (spaţială, temporală, cauzală): efectul este înlocuit cu cauza (şi invers); opera cu autorul; conţinutul cu obiectul care-l conţine; numele unui produs prin locul de origine:

33 Lucian Blaga, Geneza metaforei şi sensul culturii, în frilogia culturii, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1 969.

Îi foşnea uscat pe frunze poala lungă a albei rochii, I Faţa-i roşie ca mărul, de noroc i-a umezi ochii... (M. Eminescu).

Apoi cofiţa-ntreagă-o beau (V. Alecsandri).

Pâinea fierul o rodeşte I Tot cu fierul o păstrăm (C. Bolliac).

Şi cornarul aniintirfi împahare să se toarne (Ion Pillat).

Şi-a fost d. veste lumea plină I Că steagul turculuise-nchină (G. Coşbuc).

Metrica («fr. metrique, lat. metricus} este disciplina care studiază tehnica formală a versurilor „în special – măsura silabică. În funcţie de specificul fiecărei limbi, există trei principii de alcătuire a metricii, bazate pe:

al ranţă, acceri ((în limbilemodeme), căntitate (în limbile clasice)...

n («fr. monologue, gr. monologos – vorbire de unul

Monologul singur) este un mod de expunere utilizat şi în proză, prin care eroul vorbeşte cu sine, dezvăluindu-şi gândurile sau intenţiile. În proza modernă devine un procedeu de analiză psihologică,

prin care personajele îşi analizează trăirile sau emoţiile.

Monologul este mod de expunere şi procedeu literar folosit mai ales în teatru, prin care un personaj vorbeşte cu sine însuşi, informându-l pe spectator asupra gândurilor sale intime sau asupra unor evenimente petrecute în afara scenei. El a fost des folosit în tragedia clasică şi în drama romantică.

Motivul (fr. motif, it. motivo, genn. Motiv) literar reprezintă o situaţie având caracter de generalitate. În poezie, el poate fi: un număr simbolic (trei, şapte, nouă etc.), o maximă sau o formulă ifortuna labilis, carpe diem) care se repetă în momente variate ale aceleiaşi opere sau în creaţii diferite. Acelaşi motiv poate avea semnificaţii diferite, în funcţie de autor, curent literar, temă, gen, specie etc. Câteva motive simboliste: singurătatea, evadarea, cimitirul, nevroza, călătoria spre locuri îndepărtate şi exotice etc. Motivul literar reprezintă o unitate structurală minimală, constând într-o situaţie tipică, având o semnificaţie şi putând prilejui trăiri şi experienţe exprimate într-o formă simbolică34

Motivul poate fi static sau dinamic, după cum schimbă sau nu schimbă anumite situaţii din textul literar. Specializate pe genuri, motivele sunt: lirice, epice şi dramatice.

34 Dicţionarul de termeni literari, p. 284.

Motive năzdrăvan), o basm: plecare, epice: un personaj uman sau animal (Prometeu's u calul situaţie (evenimentele. În care este implicat personajul din probele etc.).

Naratorul este persoana care relatează succesiunea evenimentelor, o instanţă intermediară între autor şi cititor.

Naratorul se diferenţiază de autorul operei, putând să aibă funcţie narativă, de control sau chiar de interpretare a discursului personajelor.

Cele mai frecvente tipuri de naratori sunt: „naratorul omniscient, tipul clasic, care conduce acţiill! lle personajelor, „Cărora. le cunoaşte şi le anti cipează evoluţia, este omniprezent şi perspectiva sa este unică (I. Slavici, M. Preda, G. Călinescu); naratorul – martor, care participă la întâmplări ca observator, consemnează evenimentele – şi ulterior le relatează (Ienachi Coropcarul din Cealaltă Ancuţă de M. Sadoveanu); naratorul – personaj, direct implicat în desraşurarea evenimentelor narate, având o perspectivă subiectivă asupra

evenimentelor şi a cărui relatare este la persoana I (Ştefan Gheorghidiu din Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război de C. Petrescu); naratorul – reflector, cu rolul de a schimba, prin intervenţiile sale, perspectiva asupra faptelor şi personajelor (Nory din Concert de muzică de bach de H. Papadat-Bengescu)

Naraţiunea («fr. naration, lat. narratio – povestire, istorisire) este specifică genului epic. După formă, este un mod de expunere a unor întâmplări, organizată într-o succesiune de momente.

Naraţiunea poate fi: în versuri: balada, poemul, epopeea şi în proză: povestirea, schiţa, nuvela, romanul. După atitudinea naratorului, poate fi: subiectivă, utilizată în povestire şi obiectivă, în nuvelă, schiţă, roman.

Naraţiunea reprezintă un raport între fabulă (povestire) şi subiect (discurs). Fabula este totalitatea evenimentelor petrecute şi care urmează a fi relatate, iar discursul este textul însuşi. Ca povestire sau fabulă, naraţiunea include următoarele categorii: nucleele (fapte, acţiuni); indiciile (descrierea obiectelor şi a personajelor); catalizele (extensii descriptive); informaţiile (situează acţiunea în timp şi spaţiu); personajele (actanţii).

Ca discurs sau subiect, naraţiunea se caracterizează prin trei concepte: timpul naraţiunii (raportul dintre timpul povestirii şi timpul discursu lui); aspectele naraţiunii (punctul de vedere al naratorului); modalităţile naraţiunii (reprezentarea prin intermediul dialogului şi relatarea ca în cronică).

1. Paralelismul («fr. paralelism, gr. paralelos: para – alături şi allelon unul şi celălalt) sintactic, figură de construcţie, constă din reluarea mai

multor cuvinte în aceeaşi ordine sau în construcţia simetrică a două sau mai multe propoziţii, fraze, versuri sau strofe.

Paralelismul poate fi: sinonimic (membrii frazei reiau aceeaşi idee prin imagini din aceeaşi sferă), antitetic (imagini şi idei contrastante), sintetic (dispunerea ideilor în ritm simetric). Gr. Alexandrescu (Umbra lui Mircea. La Cozia), M. Eminescu (Şi dacă), Al. Macedonski (Poema ronde /urilor) şi alţii au folosit paralelismul în poeziile lor.

Personajele dramatice sunt oamenii, transfiguraţi artistic, implicaţi în acţiunea unei opere dramatice, din ale căror intenţii se

constituie subiectul şi conflictul dramatic…

De la o epocă la alt personajul a luat înfăţişări diferite în tragedia antică personajul ia înfăţişarea eroului, personaj de excepţie, dominat de grandoare. În cfasicism, personajul se confundă cu caracterul, fiind construit în jurul unei singure idei sau calităţi, iar romanticii creează personaje bazate pe antiteze: bun – rău, frumos – urât, urâţenie fizică – frumuseţe sufletească. Teatrul modern pune accent pe fluxul conştiinţei, pe memoria involuntară prin elemente de introspecţie şi monolog interior.

În general, un personaj dramatic se caracterizează prin acţiune, care este completată în teatru prin indicaţiile scenice. De asemenea caracterizarea se poate realiza direct, prin portret fizic, moral, psihologic, pe baza indicaţiilor scenice, autocaracterizare, sau indirect prin acţiuni, fapte, comportament, gesturi, mimică, onomastică, limbaj.

Ca şi personajul epic şi personajul dramatic poate fi principal sau secundar, pozitiv sau negativ sau poate să poarte pecetea curentului literar în care se înscrie: personaj clasic, romantic etc.

Personajul literar («fr. personnage, lat. persona mască de teatru, rol) denumeşte persoanele transfigurate artistic şi implicate în acţiunea unei opere literare.

Personajele literare nu sunt numai oameni, ci pot fi, metaforic, şi un obiect (nasul din Nasul lui Gogol).

Personajul a luat înfăţişări diferite în funcţie de epocă, dar mai ales de curentul literar.

În clasicismul francez se impun personajele-caractere, cu o psiho logie statică, constituite pe o singură trăsătură dominantă: avarul, mizan tropul etc. În romantism apar personajele antagoniste: bun – rău, frumos – urât, cu trăsături excepţionale, în conflict cu lumea şi cu ei înşişi. În realism domină personajele tipice, cu o bogată viaţă interioară, prezentate cu lumini şi umbre. Romanul modern aduce personajul-reflector, personajul-narator.

prin aderarea la ideea de individualitate, având tehnici noi de compoziţie:

fluxul conştiinţei, memoria involuntară, anularea omniscienţei.

În funcţie de locul ocupat în compoziţie, personajul este principal (Ion din romanul Jon de L. Rebreanu), secundar (George Bulbuc din romanul Ion de L. Rebreanu) şi episodic (Mitropolitul

Teofan din nuvela

Alexandru Lăpuşneanu [].

Din punct de vedere etic, personajele sunt pozitive (vătaful Gheorghe din nuvela Alexandru Lăpuşneanu!) şi negative (Dinu Păturică din Ciocoii vechi şi noi de N. Filimon); după. raportul cu realitatea sunt reale (Alexandru Lăpuşneanu din nuvela Alexandru Lăpuşneanu/) şi imaginare (Tănase Scatiu din Viaţa la ţară de D. Zamfirescu), iar după complexitatea lor, pot fi simple, «plate» (Moţoc din nuvela Alexandru Lăpuşneanu!) şi complexe, crotunde» (Otilia din Enigma Otiliei de G. Călinescu).

Personajul este surprins sub orice aspect posibil: atât în acţiune (ca aspect exterior), cât şi în trăirile sale (dinamica sufletului).

A caracteriza un personaj înseamnă a releva trăsăturile acestuia (fizice şi moral-psihice), aşa cum ni se dezvăluie ele (direct sau indirect) din operă, înseamnă a reconstitui chipul unitar al personajului.

Caracterizarea personajului poate fi directă, de către autor, de către alte personaje şi efectuată de personajul însuşi (autocaracterizarea). Ca modalităţi predilecte ale caracterizării directe menţionăm descrierea şi portretul. Caracterizarea personajului nu trebuie să se confunde cu portretul: portretul este o realizare artistică a scriitorului, iar caracterizarea, aşa cum se arată mai sus, este realizată de o persoană care cercetează opera respectivă.

Caracterizarea indirectă se face prin acţiune, comportament, mediul social, limbaj, nume etc. În funcţie de personaj, caracterizarea poate fi statică sau dinamică (evolutivă).

În caracterizarea personajelor se pot folosi şi comparaţii cu alte personaje (paralelisme şi antiteze) din aceeaşi, sau din altă operă.

Uneori personajul poate fi însuşi scriitorul (Nică din Amintiri din copilărie de Ion Creangă) sau este un alter ego al acestuia (Titu Herdelea, din romanul Jon de L. Rebreanu). În basme personajele sunt personificări de insecte şi animale (calul lui Făt-Frull! ps, regina albinelor), dar şi personaje fantastice ca balauri, zmei etc.

Prin termenul suprapersonaj nu este vizată o persoană, ci un loc sau un obiect care determină decisiv viaţa personajelor (spânzurătoarea din Pădurea spânzuraţilor de L. Rebreanu).

După modul de constituire, personajul poate fi individual sau colec tiv. Personajul colectiv poate lua forma masei de oameni

(norodul adunat la
50
Curtea domnească din Alexandru Lăpuşneanu [) sau grupului (Harap-Alb şi prietenii lui).

Portretul rezultat în urma caracterizării poate fi moral, fizic sau complex.

Personificarea («fr. personnification) este o figură de stil care constă în a atribui unui obiect inanimat, fiinţelor necuvântătoare sau unei abstracţiuni, calităţile, figura, sentimentele, limbajul, modul de a se.com porta al unei persoane.

Specifică poeziei, personificarea apare frecvent în fabule şi în legende.

Gorunule din margine de codru I de ce mă-nvinge, I cu aripi moi atâta pace, I când zac în umbra ta I şi mă dezmierzi cu frunza jucăuşă? (L. Blaga, Gorunul).

Lună tu, stăpâna mării, pe a lumii boltă luneci, I şi gândirilor dând viaţă, suferinţele întuneci (M. Eminescu, Scrisoarea I).

Refrenul («fr. refrain, lat. refringere – a rupe) îşi are originea în Antichitatea greacă, denumind un cuvânt, un vers sau mai multe versuri care se repetă la anumite intervale, după una sau mai multe strofe, pentru a accentua o anumită idee sau un efect artistic.

Curentul simbolist, având ca trăsătură caracteristică muzicalitatea, l-a cultivat cu precădere. Al. Macedonski sau I. Minulescu folosesc refrenul pentru latura lui sonoră, în timp ce la G. Bacovia, refrenul devine o modalitate de a transmite obsesiile sale: Copacii albi, copacii negri I Stau goi în parcul solitar I Decor de doliu funerar. „I Copacii albi, copacii negri
(Decor).

De asemenea, în Ronde/ul rozelor ce mor, de Al. Macedonski întâlnim refrenul: E vremea rozelor ce mor I Mor în grădini şi mor şi-n mine… care accentuează muzicalitatea textului.

Relaţii temporale şi relaţii spaţiale. În genul dramatic, categoria timpului are în vedere raportul dintre timpul real şi timpul convenţional.

Aşadar timpul autorului dramatic este diferit de timpul operei dramatice. În general se operează distincţia între temporalitatea externă (care include timpul spectatorului, al autorului şi cel istoric) şi cea internă (care include timpul ficţiunii, al operei dramatice).

Viziunea temporală poate fi cronologică, bazată pe relatarea în ordinea derulării evenimentelor şi întreruptă, bazată pe alternanţa temporală a evenimentelor, pe retrospectivă.

5 1

În teatrul modern, planurile temporale se multiplică: timp obiectiv, perceput ca trecere; timp extern (acum); timp biologic, timp interior; timp imaginar.

Categoria spaţiului se referă la două realităţi: un spaţiu exterior, real, al scriitorului şi spectatorului şi un spaţiu al universului fictiv.

Dualitatea teatrului se referă la un spaţiu scenic concret şi la un spaţiu scenic sugerat.

În teatrul tradiţional, spaţiul scenic este sugerat prilldecor, indicaţii scenice, în timp ce în teatrul modern, spaţiul scenic apelează la simboluri (labirintul, spaţiile închise sau deschise, artificiale sau naturale).

De asemenea se observă în teatrul modern, tendinţa de fuzionare a categoriilor spaţio-temporale (spaţializarea timpulu).

Repetiţia («fr. repetition, lat. repetitio repetare) este o figură de stil care constă în utilizarea aceluiaşi grup de sunete, a aceluiaşi cuvânt sau grup de cuvinte pentru a întări o idee sau o impresie. Recunoscută pentru expresivitatea ei afectivă şi valoarea ei estetică, repetiţia avea, în retorica antică, o funcţie patetică. În poezie, repetiţia nu trebuie confundată cu refrenul.

În poezia Amurg violet de G. Bacovia, repetiţia are un efect obsesiv: Amurg de toamnăviolet”. I Doi plopi, în fund, apar în siluete I Apostoli în odăjdii violete I Oraşul tot e violet. I Amurg de toamnă violet!”. Străbunii trec în pâlcuri violete I Oraşul tot e violet.

Replica constituie răspunsul pe care un personaj îl dă interlocutorului său, din schimbul de replici realizându-se, într-o piesă de teatru, dialogul.

Autorul dramatic trebuie să stăpânească bine arta replicilor, deoarece de modul cum se succed acestea, depinde atât acţiunea cât şi veridicitatea faptelor petrecute pe scenă.

Rima («fr. rime) este un procedeu poetic care constă în identitatea sunetelor ultimelor silabe din două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Rima are următoarele funcţii: metrică (parte componentă a metrului care detemlină ritmul poetic); eufonică (armonia sonoră); organizatorică (determină organizarea

textului în strofe); semantică (accentuează sensul versurilor); estetică (sensibilizează cititorul).

După gradul de armonie, rimele sunt sărace (încep cu ultima vocală accentuată din cuvânt): mie I ştie; bogate (coincid şi consoanele dinaintea ultimei vocale accentuate): cutremuri I vremuri; leonine (două sau trei silabe sunt asemănătoare): lucitoare I orbitoare; propriu-zise; asonante (sunetele

52

care urmează ultimei vocale accentuate sunt asemănătoare, dar nu identice:

vânt I pământ.

După accent, rimele sunt simple şi complexe. Rimele simple sunt masculine (cu un singur accent pe ultima silabă): dus I apus şi feminine (accentul principal pe penultima silabă): visează I cutează.

Conform clasificării semantice, rima poate fi: internă sau interioară (cuvântul dinaintea cezurii rimează cu cel de la sfârşitul versului): Uite fragi, ţie dragi (Ion Barbu); identică sau obsesivă; echivocă (cuvintele omo fone au sensuri diferite): leagăn I leagă-n; rară (asociere surprinzătoare): alun I Maleatun (M. Eminescu); compusă Corregio I înţelege-o; aproximativă: brazi I talaz.

După poziţia ei în strofă, rima poate fi: împerecheată (a a b b); încrucişată (a b a b); îmbrăţişată (a b b a); monorimă (aceeaşi rimă la mai mult de două versuri (a a a); semirimă: Pe aceeaşi ulicioară I Bate luna la fereşti, I Numai tu de după gratii I Vecinic nu te mai iveşti (M. Eminescu).

Ritmul («gr. rhytmos – mişcare regulată, măsurată, cadenţă melodică) este succesiunea simetrică şi regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate într-un vers. Unitatea ritmică este silaba. Prin îmbinarea sila belor scurte şi lungi să ajuns la formarea picioarelor metrice. Succesiunea acestora într-un vers îi asigură cadenţa ritmată. După numărul silabelor din picioarele metrice care le compun, ritmurile pot fi: binare (iambic şi trohaic); ternare (dactilic, amfibrahic, anapestic); cuaternare (peon, coriam bic); cvinare (mesomacru) şi senare (hipermesomacru).

După locul accentelor de intensitate într-un vers, ritmul este: trohaic

(accentul cade pe silabele de număr impar: 1, 3, 5, 7...); iambic (accentul cade pe silabele de număr par: 2, 4, 6, 8...); dactil (accentul

cade pe silabele:

1, 4, 7, 1 0…): amfibrahic (accentul de intensitate cade pe silabele: 2, 5, 8, 1 1

…); anapestic (accentul de intensitate cade numai pe silabele: 3, 6, 9, 1 2…).

Scena este o parte, o diviziune a unui act dintr-o piesă de teatru, delimitată în mod convenţional prin intrarea şi ieşirea unui personaj.

Secvenţa poetică este formată din mai multe imagini, aflate într „o anumită ordine, cu caracter unitar. Prima secvenţă a Nopţii de decembrie de Al. Macedonscki prezintă camera rece şi îngheţată a poetului, un spaţiu închis şi ostil, în care poetul, omul de geniu, trăsnit de soartă, se simte strivit.

Simbolul. («fr. symbole, gr. symbolon – semn de recunoaştere) este un semn concret, cu o semnificaţie proprie care reprezintă, prin corespon

53

denţă, un obiect, o persoană, o situaţie, care aparţine unui univers transcen dent, misterios sau secret.

În Grecia antică, simbolul era un obiect rupt în două, un semn de recunoaştere între două persoane.

Simbolul cumulează sensul propriu al obiectului concret şi cel simbolic, pe baza unei corespondenţe ce se stabileşte între cele două sensuri. Plumbul un metal cenuşiu şi greu, simbolizează în poezia bacoviană moartea, cavoul transcende spre alt spaţiu, lipsit de viaţă.

După asociaţiile de semnificaţii care stau la baza lor, simbolurile sunt: convenţionale şi contingente. Simbolurile convenţionale sau consacrate sunt stabilite în timp, prin tradiţie: floarea de crin simbolizează puritatea, inocenţa, furnica, hărnicia, vulpea, viclenia etc.

Simbolurile contingente sunt rezultatul creaţiei personale, sunt dependente de context şi, nefiind suficient de frecvente, nu sunt fixate în timp. În poezia Gorunul de L. Blaga, o elegie pe tema morţii, gorunul, în tulpina căruia creşte sicriul meu, este simbolul, prin care poetul ne aminteşte, că timpul inexorabil apropie fiinţa de moarte.

Sonetul lui Baudelaire Correspondances aduce, pentru prima oară în literatură, ideea unei analogii între diferite elemente ale universului, între om şi natură, Parfum, culoare, sunet, se-ngână şi-şi răspund, între realitatea materială şi cea spirituală.

De asemenea, sonetul rămâne în literatură asociat curentului

simbolist.

Sinestezia («gr. sân + esthesis – simţire împreună) varietate meta forică alcătuită dintr-un complex de senzaţii transpuse literar prin asocierea imaginilor vizuale, auditive, olfactive, tactile, gustative.

Stilul direct (vorbirea directă) este o modalitate de expresie prin care personajele îşi exprimă starea afectivă direct, fără niciun intermediar. Este folosită linia de dialog, sau citatul introdus prin ghilimele. Sunt prezente verbe de declaraţie, pronume la persoana a II-a, vocativul şi verbe la imperativ.

Stilul indirect (vorbirea indirectă) este modalitatea prin care informaţiile se transmit în formă modificată prin intervenţia naratorului, care adaptează comunicarea personajelor la situaţia epică a textului. Sunt prezente propoziţii enunţiative, pronume la persoana a III-a, timpul trecut sau viitor.

Strofa («fr. strophe, gr. strophe) desemnează un ansamblu unitar dintr-o poezie, având un număr variabil de versuri.

54

Strofa cea mai mică este monoversul: Un singur nor, dar alte ecouri în pădure (Poemul într-un vers – I. Pillat), după care urmează în ordinea crescătoare a versurilor: distihul (două versuri), terţina (trei versuri), către nul (patru versuri), cvinaria sau cvintetul (cinci versuri), octava (opt vor suri), decima (de zece versuri) până la strofa polimorfă, alcătuită dintr-un număr mare de versuri.

Subiectul este o succesiune de întâmplări, evenimente, ce se petrec în desfăşurarea operei dramatice, întâmplări exterioare, între personaje sau interioare, în sufletul unui personaj. Prin desfăşurarea subiectului se formează şi se dezvoltă caracterele personajelor.

Organizarea subiectului cunoaşte mai multe momente: expoziţiunea, partea de început a unei opere dramatice, care cuprinde informaţii cu privire la locul, timpul şi împrejurările în care se desfăşoară acţiunea, intriga, episoade sau incidente puternice, în care accentul cade pe cauzalitate şi deznodământul, adică sfârşitul operei dramatice, care, din punct de vedere estetic, poate fijiresc sau artificial (neaşteptat).

Tabloul corespunde unui moment din desfăşurarea intrigii, fiind o subdiviziune a textului dramatic.

Tema («fr. theme, gr. thema – subiect) reprezintă unitatea sensurilor diverselor elemente la care se referă un text. Ca idee

centrală a textului, tema poate fi: condiţia geniului, oraşul, războiul etc.

Tema reprezintă un aspect general al realităţii (iubirea, descânt! l, moartea, războiul, natura etc.) surprins artistic într-o operă literară. În fiecare curent există anumite teme favorite, în funcţie de concepţia sa estetică. În Antichitate – destinul, în Renaştere – omul ideal, în clasicism – lupta dintre raţiune şi pasiune, în romantism – geniul, în realism – latura socială etc.

Titlul este denumirea unei poezii, pe care o dă poetul însuşi. Acesta-poate fi: primul vers al poeziei (Eu nu strivesc corola de minuni a lumii L. Blaga); simbolic (Plumb – G. Bacovia); acelaşi pentru mai multe poezii

(Psalm – T. Arghezi). De asemenea, titlul poate să se referela forma poeziei (Glossă – M. Eminescu); la un personaj (O, mamă M. Eminescu); la anumite coordonate spaţiale şi temporale (Liceu – G. Bacovia); primele cuvinte ale primului vers (Când amintirile”. – M. Eminescu) etc.

Tema reprezintă un aspect general al realităţii (iubirea, destinul, moartea, războiul, natura etc.) surprins artistic într-o operă literară. În fiecare curent există anumite teme favorite, în funcţie de concepţia sa estetică. În Antichitate – destinul, în Renaştere – omul ideal, în clasicism – 55

lupta dintre raţiune şi pasiune, în romantism – geniul, în realism – latura socială etc.

Titlul este denumirea, dată de scriitor, operei literare. Există şi situ am când titlul unei opere literare vine, nu de la autor, ci de la editor. Astfel, titlul iniţial Părinţii Otiliei (G. Călinescu), a fost schimbat de editor în Enigma Otiliei, tocmai pentru că titlul este important pentru descifrarea sensului unui text.

Titlul poate să se refere la un anumit fel de personaje (Ciocoii vechi şi noi, N. Filimon), la numele personajelor (Jon, L. Rebreanu), la anumite coordonate temporale şi spaţiale (Dumbrava minunată de M. Sadoveal). u), la obiecte simbolice (Baltagul de M. Sadoveanu) sau la anumite etape din viaţa unui om (Amintiri din copilărie de I. Creangă).

Unele titluri oferă informaţii sau indicii despre tipul de lectură pe care îl propun, în timp ce altele sunt criptice şi nu pot fi descifrate integral, decât după lectura operei.

Versificaţia («fr. versification, lat. versificaţie) este arta de a scrie versuri, realizată cu ajutorul unei tehnici speciale, în care se ţine

seama de anumite cerinţe – ritm, rimă şi măsura versurilor, ce reprezintă elemente formale ale poeziei.

O caracteristică a simbolismului o constituie inovaţiile formale, care presupun eliberarea versului de constrângerile prozodiei tradiţionale, folosindu-se versul liber.

Versul («fr. vers, lat. versus şir al scrierii) se defineşte ca un rând dintr-o poezie care respectă rima, ritmul şi măsura.

Versurile construite pe cantitatea silabelor sunt metrice; cele constru de pe numărul silabelor sunt versuri silabice, iar cele construite pe accent, sunt ritmice.

Unitatea ritmică a unui vers, compusă dintr-un număr fix de silabe lungi şi scurte sau accentuate şi neaccentuate poartă numele de picior de vers. Dacă piciorul de vers este format din două silabe dintre care prima este neaccentuată, iar cea de-a doua accentuată, versul este iambic, iar dacă prima silabă este accentuată şi a doua neaccentuată versul este trohaic.

Versurile albe sunt lipsite de rimă. Ele au apărut în literatură cu W. Sheakespeare şi, mai târziu, cu romanticii (la noi M. Eminescu Odin şi poetul).

Versurile libere sunt lipsite de rimă şi ritm, şi sunt scrise într-o măsură diferită, în cadrul aceleiaşi poezii, în general abandonând constrângerile de ordin prozodic. Versul liber a fost teoretizat de simbolişti care apreciau că lungimea versului şi rima lui interioară trebuie să fie în concordanţă cu

56

starea de spirit sugerată, că rima nu mai este necesară, iar strofa nu trebuie să aibă o structură prestabilită, fiind condiţionată de gândul şi de sentimentul pe care le exprimă. Versul liber a fost folosit de Al. Mace doński, T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga şi alţii. Eram copil. Mi-aduc aminte, culegeam I odată trandafiri sălbatici. I Aveau atâţia ghimpi, I dar n-am voit să-i rup. I Credeam că-s – mugur – I şi-au să înflorească. (Ghimpii – L. Blaga).

57

1 8 1.

FOLCLORUL COPIILOR

Folclorul copiilor constituie un gen de sine stătător care însoţeşte pe copil în toate manifestările, dezvoltându-se de-a lungul secolelor în strânsă legătură cu jocurile lor şi cu educaţia pe care o

primeau în familie. Trăsătura distinctivă a genului rezultă din particularităţile de vârstă ale copilului, care au determinat anumite trăsături de conţinut şi modul de realizare al acestuia. 35

Astfel de creaţii, ce însoţesc jocurile copiilor, au o vechime foarte mare, o circulaţie largă în spaţiu şi diversitate în formele de manifestare. Se caracterizează prin simplitate, muzicalitate şi plasticitate.

Imaginile sunt luate din lumea animală şi florală, din viaţa socială şi din familie sau dintr-o lume închipuită, alcătuind cântece pe care copii le deapănă când îşi fac tot felul de jucării sau cu care îşi însoţesc feluritele lor jocuri.

Textul acestor cântece este scurt, versurile conţin, cu câteva excepţii, până la opt silabe şi se repetă pe unităţi sau în întregime, pentru a întări o situaţie sau o intenţie. 36

fă”.

Versurile au un colorit propriu, uneori enigmatic, realizat prin îmbinarea întâmplătoare şi capricioasă a realului cu elemente fantastice ori a unor cuvinte ara sens.

Aflat în strânsă legătură cu imaginea, un alt element de expresie preponderent îl constituie ritmul, versurile fiind scandate într-o ritmică precisă, cu o anumită cezură: Colo I sus la/ primă I de I Şade I nu mă I gar şi I scrie I A-e Îi I o I u I Pitu I lăl te I tu.

Imaginaţia copiilor născoceşte cuvinte noi, uneori fără sens, în care se observă: repetarea unor silabe sau a silabei de la începutul sau srarşitul cuvântului (mămăruţă – ruţă, gărgăriţă – riţă); înlocuirea primei consoane a cuvântului prin alta (gârza – bârza, gărgăriţi – mărgăriţi, frigura – mig-ura); folosirea dialogului, refrenului, precum şi folosirea aceloraşi versuri la situaţii diferite, a mai multor texte pentru aceeaşi melodie sau a mai multor melodii pentru acelaşi text.

35 Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1964, p. 180.

36 Istoria literaturii române, p.

Pentru că în lumea copiilor se făuresc continuu cântece, fenomenul este viu, în continuă transformare şi aşa cum s-a arătat mai sus, dă dovadă de o capacitate uimitoare de creaţie artistică şi lingvistică.

Se mai poate adăuga şi faptul că acelaşi cuvânt suferă în procesul circulaţiei orale transformări numeroase. De exemplu, cifra

unu se întâlneşte sub forma: una, uni, unele, unea, unica, unune, unilica, anilichi, unili, onca etc.

Având în vedere originea şi structura acestor creaţii, speciile literare au fost clasificate în:

1) Cântece – formule;

1. Recitative – numărători;

2. Literatura propriu-zisă cuprinde versuri cântate care însoţesc dansul, versuri recitate – cu sau fără rimă – care însoţesc jocurile cu desfăşurare complexă, formule cumulative, păcăleli, frământări de limbă etc.

În trecutul îndepărtat, cântecele-formule exprimau lupta omului împotriva forţelor ostile ale naturii, având forţă magică şi însoţind anumite practici. În jocurile copiilor şi în procesul complex de transmitere a tradiţiei, acestea şi-au pierdut sensul şi funcţia iniţială, devenind auxiliare jocului. Procedeul artistic frecvente este invocarea: a Soarelui, a Lunii, a ploii, a unor vietăţi şi plante (fluture, gărgăriţă, barză, cioară, arici, păpădie, sângerică etc.); a unor lucruri neînsufleţite (fluier, flori de «mizilic», fum etc.); a unor personaje cu atribute pozitive sau negative (aura – pârâura, dracu', auraş – păcurŞ, cotcodeţ); a unor boli personificate (frigura – mig-ura, frigurile, furnică).

Copilul invocă luna nouă pentru a-i da sănătate şi bani:
Lună nouă, lună nouă
Taie pâinea-n două
Şi ne dă şi nouă
Ţie jumătate
Mie sănătate sau cere soarelui să iasă din nori:
Ieşi, Soare, din chisoare
Că te-aşteaptă o fată mari
Cu cercei de ghiocei
Cu salbă de nouă lei;
Ieşi, Soare, din chisoare
Căci te tai
C-un mai
60
C-un pai
Cu sabia lui Mihai.
În alte versuri se renunţă la ameninţări:
Cărămidă lucitoare.

Dă Doamne să iasă soare sau
Du-te nor
Într-un picior
Haide soare-n
Trei picioare.

Dintre cele mai cunoscute cântece – formule, cel mai cunoscut este cel adresat melcului, pe care îl face să iasă din cochilia lui, cu cuvinte melodioase, cu sonorităţi deosebite:

Melc, melc
Codobelc
Scoate coarne boureşti
Şi te du la baltă
Şi bea apă caldă;
Şi te du la Dunăre
Şi bea apă tulbure.
Şi te du la mare
Şi bea apă tare
Şi te urcă pe buştean
Şi mănâncă leuştean sau
Mănâncă şi pătrunjel
Scoate coarne de viţel.

De asemenea, copilul cântă fluturelui, pentru a-l face să se aşeze pe floare, ca să-l prindă:

Fluture, fluture
Flutură pe brusture
Flutură pe floare.
61

Copiilor le place mult imaginea creată prin aliteraţie, prin rima sprintenă şi sonoră, ca în cântecul ariciului:

Arici, arici pogonici.
Mergi la moară, /
De te-nsoară
Şi ia fata lui Cicoară.
Cu papuci în coji de nuci, /
Cu cercei din brebenei.

Cu mărgele viorele, sau o variantă, tot cu elemente satirice şi umristice:

Arici pogonici

Du-te la moară.
Du-te de te-nsoară
Cu fata lui cioară.
Cu mărgele de surcele.
Cu cercei de ghiocei.

Un alt cântec despre arici are la bază motivul căsătoriei animalelor:

Versurile au o deosebită muzicalitate:

Arici, arici, pogonici
Ce-ai cătat pe-aici?

— Am cătat ca să mă-nsor să iau fata lui Mosor cu cercei de ghiocei cu salbă de nouă lei

Şi ia zestre nouă ţeste şi-un ogar
După car.

Când văd barza întorcându-se la cuibul ei, copiii încep să cânte:

Barză, barză cu noroc
Spune-mi, spune-mi ce-ai în cioc? I
Dar în gheare, ce-ai în gheare?
Un şarpe şi-o lipitoare?

62

Primăvara, când apar greierii, copiii înfig un pai în pământ şi cântă până iese vreunul:

leşi greieraş pe pai I
Să-ţi dau un sac de mălai sau
Preoteaso acasă-i popa?
De-i acasă.
Zi-i să iasă.
De-i la vie.
Zi-i să vie.
De-i la moară.
Zi-i să sară.
Că vin turcii cu papucii.
Şi-ţi vor omorî toţi pruncii.

Copiii aşază-n palmă câte-o buburuză şi îi cântă, cu gândul la o anumită dorinţă:

Gărgăriţă, gărgărea.
Spune-mi unde-i casa ta.
Coperită cu perdea?

sau
Gărgăriţă, gărgărea
Încotro oi zbura
Acolo m-oi mărita.
Când, pe întuneric, apar şi dispar luminile licuricilor:
Licurici, licurici.
Se aprinde ici şi ici, copiii îi privesc uimiţi, încercând să înţeleagă fenomenul.
Dacă n-a plouat de mult timp şi încep să se adune norii, copiii cântă:
Căldăruşă nouă, /
Dă, Doamne, să plouă.
Să fie curată.
Fără vânt şi piatră!
63
Şi alinarea unor boli este prezentă în cântecele-fonnule ale copiilor:
Auraş, păcuraş/
Scoate-mi apa din urechi
Că ţi-oi da parale vechi.
Scoate-mi-o din amândouă
Că ţi-oi da parale nouă.
Cântecele pentru păsări sunt de origine mai. nouă şi folosesc aceleaşi imagini familiare copiilor, ca în cântecul curcanului:
Sâc, curcane
N-ai mărgele
Roşii c-ale mele
Sâc, curcane
N-ai oprege
Cin – te mai alege?
Recitativele – numărători sau formulele de eliminare sau sorţi, mijlocesc desemnarea conducătorului unui joc sau înlăturarea jucătorilor de prisos:
Una, două, trei.
Baba la bordei.
Curăţă ardei
Pentru moş Andrei.
sau

Unu, doi, trei.
Tata cumpără ardei.
Mama cumpără secară.
Tu, de-aici, să ieşi afară.
sau
Ala, bala, portocala Ieşi, Gheorghiţă, la portiţă.
Să mănânci o aluniţă.
Două gâşte şi-un gâscan
Linioară – poc
64
sau Ieşi, fetiţă, la portiţă.
Că te-aşteaptă Fa/ian.
Felian, fecior de domn.
Cu tichie şi frânghie.
Cu pană de ciocârlie.
Cu căruţa raiului.
Cu caii-mpăratului.
În mijlocul satului.
Cranţ, balanţ.
Cioc, boc, treci la loc.
Când un şcolar întârzie, toţi colegii îl primesc cu zgomot:
Mămăligă rece.
A venit la zece.
La şcoală, dacă se continuă gălăgia, se cântă astfel:
La popa la poartă
E o mâţă moartă.
Cine-o râde şi-o vorbi.
Drept în gura lui va fi sau
La popa la poartă
E o mâţă moartă.
Cine-o râde şi-o vorbi.
S-o mănânce coaptă
Cu mărar cu pătrunjel.
Cu untură de căţel.
Celui care are obiceiul să ceară înapoi ce a dat, i se va spune:
Mere, pere, puţinele.
Ce se dă nu se mai cere.
Celui repetent i se cântă:

Repetentul după uşă
Bate toba la păpuşă sau Bagă nasul în cenuşă.
65

Prin conţinutul lor, unele creaţii se dovedesc a fi mai recente:

Una, două.
Stai că plouă.
Trei, patru.
Hai la teatru.
Cinci, şase.
Spală vase.
Şapte, opt.
Porumb copt.
Nouă, zece.
Un pahar cu apă rece
Şi-o cafea amară:
Ieşi pe uşă afară!

Alte versuri din mediul şcolar confirmă rolul acestor versuri ca un auxiliar ludic al studiului:

Enţi, benţi, treci la tablă
Nu ştiu lecţia, domnişoară
Pentru ce n-ai învăţat?
Fiindcă-am fost la bal mascat.
Bal mascat, îţi trebuie ţie?
leşi afară, scârnăvie!

Cea mai bogată categorie cuprinde versuri formate prin enumerare, de la unu la trei, la cinci sau zece, cu un ultim vers ce cuprinde o formulă imperativă pentru eliminarea copilului din grup:

Unu, doi, trei, patru, cinci.
Tata cumpără opinci
Mama cumpără secară
Dumneata să ieşi afară!

O altă categorie se bazează pe îmbinarea unor silabe şi cuvinte rară un sens raţional, concret, numai pentru a corespunde cerinţelor de rimă şi ritm: Ina, mina, I durdumina I treiar apa I Siticopa I Şi-o bobiţă, măzăriţă, I

Lim, pom, pic I Talpă de voinic.

Din dorinţa copilului de a limita sau parodia o limbă străină, au apărut versuri hazlii, fără sens şi formă sonoră corectă: Enten, tina, I

S-o

66

raca, bina, i s-a o raca tica ta I Elen, belen, buş I Ouă cu albuş I şi cu gălbenuş I Pentru căţeluş.

Fermecătoare şi cu înţelesuri nebănuite, care mai târziu se vor lămuri, poeziile numărători sunt evocate şi de oamenii mari, cu nostalgia copilăriei.

Paul Éluard le caracterizează sugestiv: Printr-o numărătoare verşi ficată, copilul sare cu picioarele strânse deasupra lumii despre i se înfăţişează doar simplificări. El jonglează încântător cu vorbele şi este vrăjit de puterea lor inventivă. 3 Îşi ia revanşa, îşi face singur parte, din plăcerea interzisă de a imagina. 7…

Numărătorile se îmbogăţesc ca o creaţie colectivă, transmisă din gură în gură şi din generaţie în generaţie, fiind o lume a poeziei fără graniţe pentru imaginaţie. Numărătorile au, adeseori, un aspect hazliu, în care farm ecul şi gluma slujesc deopotrivă atât versurile, cât şi imaginile, rămânând, nu de puţine ori, la hotarul dintre înţeles şi neînţeles:

Foaie verde trei costrei
Raţa trece prin ghizdei
Cu doisprezece bobocei
Şi răţoiul după ei.
Foaie verde şi-o lalea
Raţa ici, raţa colea.
Raţa trece Dunărea
Cu bobocii după ea.

Structura poeziei-numărătoare este asemănătoare cu a primelor poezii ale copilului: aceleaşi ritmuri uşoare, cu jocul verbelor care nu spun prea mult singure dar, în versuri, produc incantaţia necesară, cu încăr cărora afectivă, în jurul unei imagini infanti/e38:

Pisicuţă, pis, pis, pis.
Te-am visat azi noapte-n vis:
Te spălam.
Te pieptănam.
Fundă roşie-ţi puneam.

37 Paul Éluard, Les sentiers et les routes de la poésie, Paris, Gallimard, 1952.

38 Bianca Bratu, Preşcolarul şi literatura, Editura Didactică şi

Pedagogică, 1977

67

În alte versuri copilul are o atitudine dojenitoare, mimând rolul oamenilor mari:

Căţeluş cu părul creţ.
Fură raţa din coteţ.
El se jură
Că nu fură.
Dar l-am prins
Cu raţa-n gură.:

Alteori versurile iau naştere din lumea fictivă, la care copilul apelează adesea: Un pitic I Aşa de mic I Făcea baie-ntr; un ibric... sau din lumea reală cu imagini caracteristice:

Sunt cea mai mică-n grădiniţă
Cu rochiţa scurtuiţă
Şi cu părul retezat.
Am uitat ce-am învăţat...

Literatura propriu-zisă cuprinde, printre altele, cântece care însoţesc jocul ca: Ţăranul e pe câmp, Podul de piatră, Mi-am pierdut o batistuţă, Pula – gaia şi altele.

Unele jocuri amintesc aspecte ale procesului muncii:

Ţăranul e pe câmp.
Ţăranul e pe câmp.
Ura leliţa mea.

Ţăranul e pe câmp, sau marchează prin versuri momente ale jocului:

Am pierdut o batistuţă
Mă bate mămica.
Cine are să mi-o dea.
Că-i sărut guriţa sau
Printre munţi şi printre văi
Trece o fetiţă
Şi din toate fetele
Tu eşti mai drăguţă.

68

Unele versuri amintesc, într-o oarecare măsură, de caietele de amintiri, dar cărora li s-a conferit o funcţie nouă:

Eşti o floare, eşti un crin

Eşti parfumul cel mai fin
Şi ca semn că te iubesc
Eu mai jos mă iscălesc.

Producţiile din seriile versurilor cumulative – care au o arie de răspândire largă la popoarele din Europa, Asia şi Africa – sunt desprinse din snoave sau basme şi circulă ca fragmente independente de întreg, cu o funcţie nouă.39 Un exemplu: Zăresc un prinţ călare”. ia, o”. I – Ce face prinţu aicea?... ia, o... I – El caută să se însoare... ia, o... I – Pe cine o să ia?”. ia, o”. I – Pe mine!”. ia, o”.

Păcălelile, glumele, pline de spontaneitate şi umor, arată spiritul de observaţie precum şi isteţimea copiilor: Cine bine va cânta I Un covrig va câştiga, I Cu-cu! I Cu-cu! I Cucuriguuu! I Oare cui să-i dăm covrigul?

Alte versuri au scop distractiv şi educativ: Bibas, I Unde-ai mas? I La un cap de oraş. I Ce-ai văzut, I Ce-ai păţit? I Am văzut o barză şi-un bărzoi, I Cine sunt? la care copilul trebuie să răspundă repede numele unei familii CW10SCUte.

Frământările de limbă sunt folosite cu plăcere de copii în jocurile lor. Ele au un rol deosebit în dezvoltarea limbajului, fiind un mijloc de a deprinde pe copii să rostească corect unele cuvinte, contribuind în egală măsură la educarea atenţiei, a spiritului de observaţie:

Tot am zis c-am zis c-oi zice.
Dar de zis eu n-am mai zis;
Nici n-am zis, nici n-oi mai zice
C-am să zic c-am zis c-oi zice sau
Piatra crapă capul caprei iară capul crapă-n patru.

Aceste creaţii contribuie şi la dezvoltarea memoriei. Copiii se străduiesc să le memoreze şi să le spună pe de rost. Memorând cuvinte noi, ei caută să le pronunţe exact, îmbogăţind – şi vocabularul şi expresivitatea

39 Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1964, p. 1 89.

vorbirii: Am o prepeliţă pestriţă şi doisprezece pui de prepeliţă pestriţă. E pestriţă prepeliţa pestriţă, dar îs mai pestriţi puii prepeliţei pestriţe, decât prepeliţa pestriţă.

Ghicitorile

Cunoscută în nordul ţării noastre cu termenul de cimilitură, iar în sudul ei cu denumirea de ghicitoare sau gâcitoare, această specie a literaturii populare, de obicei în versuri, prezintă sub formă metaforică W1 obiect, o fiinţă sau un fenomen, cerându-se identificarea acestuia prin asocieri logice.

Ghicitorile, construite pe baza unui şir de metafore şi de comparaţii, contribuie la dezvoltarea spiritului de observaţie al copilului care, spre a le putea dezlega, trebuie să observe şi apoi să-şi însuşească o serie de aspecte caracteristice ale obiectelor sau fenomenelor din natură.

Ghicitoarea, numită de Aristotel o metaforă bine compusă, şi de Tudor Vianu o alegorie deschisă (în timp ce parabola este o alegorie inchi să), pune la încercare isteţimea şi abilitatea minţii, fiind şi un puternic mijloc de stimulare a proceselor de gândire. de analiză, de comparaţie, de abstractizare. În urma tuturor acestor procese, copilul va da răspunsul corect, de exemplu, nucul, la ghicitoarea: Nalt cât casă, I Verde ca mătasa, I Dulce ca mierea, I Amar ca fierea.

Ghicitorile sunt şi un mijloc eficace de dezvoltare a imaginaţiei. Pentru a ajunge la dezlegarea ghicitorii, copilul trebuie să-şi imagineze fenomene, situaţii, cu atât mai mult cu cât în unele dintre ghicitori se folosesc şi elemente din domeniul fantasticului basmelor – ca de exemplu, în ghicitoarea furnalului: Am aici sub deal un zmeu I Care fumegă mereu I şi cu limba opărită I Mestecă fonta topită.

Dezlegând ghicitoarea, copilul îşi întipăreşte în minte caracteristicile obiectului respectiv, ceea ce duce inevitabil la îmbogăţirea cunoştinţelor şi lărgirea orizontului de cunoaştere: Sz (/tot ţine, suflet n-are, I Umblă fără de picioare, I Nici pe drum, nici pe cărare, I Nici pe apă curgătoare (Avionul).

Enunţ simplu şi, aproape întotdea Wla interogativ, ghicitoarea se realizează prin trei tipuri convenţionale: simplu, compus, şi serial. În funcţie de particularităţile de vârstă, copiii reţin ghicitori ca: Ce zboară mai iute I şi mai iute pe lumea asta? (Gândul); Stejar verde I Vâlfu-i arde (Bujorul); Ce-i rotund şi fără fund? (Cercul); La căruţa asta am I Patruzeci

de cai în ham; I Fără coadă, foră splină, I Şi-i hrănim cu motorină (Trac torul).

Dintre modurile de comunicare în concretizarea ghicitorilor

primează, în majoritatea lor, descrierea, care la rândul ei se realizează prin: enunţ simplu – Dumbrava sumbră I Fără umbră (Apa); enumerare – La cap mare, I La trup mare, I La mijloc I Ca un firde busuioc (Furnica); binomul contrastant – Are coarne şi nu e bou, I Are şea şi nu e cal, I se suie în pom I şi nu e şarpe (Melcul); naraţiune (mai rar) o fată tânără trece în zori I Şi-şi varsă lacrimile peste flori, I Luna le-a văzut şi nu le-a ridicat, I Soarele îndată le-a uscat (Roua); dialog Bună ziua, omul cu omoaia! I – Mulţumim dumitale, I – Dar nu sunt omul cu omoaia; I Mama lui e soacra mumei mele: I Ghici ce rudă sunt? (Tată şi fiică).

Pentru că onomatopeele abundă în ghicitori, se poate vorbi de o categorie a ghicitorilor onomatopeice, mult îndrăgită de copii, fiind uşor de reţinut componentele onomatopeice care sugerează trăsăturile obiectului de ghicit: Toată ziua cioca, cioca I Vine seara: boca, boca (Toporul); Treapa, leapa pe cărare I Hingher, mingher pe spinare (Calul şi călăreţul).

Sonoritatea construcţiilor simetrice ca şi rima, fac ca ghicitorile să fie un joc distractiv îndrăgit de copii, care stimulează inteligenţa, fantezia creatoare, capacitatea asocierii logice şi a descifrării limbajului metaforic. Şi

— Scris ghicitori pentru copii. Astfel T. Arghezi, în Alfa hetul, împrumută procedeul ghicitorilor, dovedind o inventivitate descriptivă a literelor: O să ţi fac o întrebare: I Cine-i gol rotund şi mare? (O); Ca să nu-i rămână goală I Inima, i-am pus pedală (Q); Îi atârnă de căldură I

Până-n praf limba din gură (R). scriitoriinoştriau

7 1

Cântecul de leagăn

Cântecul de leagăn a luat naştere din necesitatea practică de a crea o atmosferă de calm, de monotonie, necesară adormirii copilului mic. 40

Cântecele de leagăn, creaţii destinate prin excelenţă celor mici se caracterizează prin simplitate, muzicalitate şi bogate valori afective.

Ardoarea cu care este exprimată dorinţa mamelor de a asigura celor mici o copilărie fericită, imprimă cântecului de leagăn un aspect de urare:

Culcă-mi-te mititel

Şi te scoală măricel

Să te duci cu vacile
Pe câmpul cu fragile
Să te arză soarele.
Să te duci cu oile
Pe câmpul cu florile
Să te plouă ploile.

Cântecul de leagăn conservă, prin fondul său propriu de imagini, tonalităţi de poezie arhaică. Unele expresii par să descindă dintr-o magie a adormirii, prin formule esoterice sau invocaţii adresate animalelor: Haide, lui că I De mi-l culcă – I şi tu cioară I De mi-l scoală; I şi tu peşte I De mi-l creşte; Şi tu raţă I De-l răsfaţă; I şi tu ţarcă I de-l îmbracă.

Diferenţiate după sex, cântecele de leagăn urează fetei să fie frumoasă, iar băiatului să fie voinic, harnic şi viteaz:

Nani, nani, copiliţă
Draga mamii garofiţă
Că mama te-a legăna
Şi pe faţă te-a spăla
Cu apă de la izvoare
Ca să fii ruptă din soare sau

40 Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1964, p. 1 74

Culcă-mi-te mititel
Şi te scoală măricel.
Să te faci un viteaz mare
Ca domnul Ştefan cel Mare.

Cântecele de leagăn sunt spuse şi de copii, fraţilor sau surorilor şi chiar păpuşilor:

Nani, nani, draga mamei
Nani, nani, cu oiţa.
Nani, nani, cu văcuţa.
Nani, nani, cu viţelul.
Nani, nani, na
Că mama ţi-o da ceva.
Bombonele sau halva.

Dacă vreun copil s-a lovit, altul îi mângâie locul şi îi cântă: Lână albă, lână neagră I Dă, Doamne, să-i treacă.

Prin linia melodică armonioasă, deşi teme poetice, cântecele de leagăn reprezintă copilului în universul fermecat al sunetelor şi cuprinde un număr limitat de primele momente de intrare a al cuvântului.

73

CREAŢIA. LIRICĂ

Poezii despre natură şi vieţuitoare

Poeziile despre natură şi vieţuitoare, situate ca accesibilitate, după cântecele de leagăn, poeziile-numărătoare sau poeziile-joc, sunt îndrăgite de copii, care dovedesc pentru ele o receptivitate timpurie. O posibilă explicaţie ar fi optica antropomorfizantă asupra vieţii.

Încă de mici, copiii observă natura înconjurătoare, unde întâlnesc animale, păsări, gâze, faţă de care se simt atraşi, atracţie care naşte interes şi multe întrebări adresate celor mari.

Lumea celor care nu cuvântă a atras şi pe poeţi, de la Topârceanu, Arghezi, Blaga, la poeţii mai tineri şi la cei contemporani. Ei încearcă să surprindă în poeziile lor cele două mari dimensiuni esenţiale, timpul şi spaţiul, fie în valorile eterne, fie în cele concret prezente. Natura şi vieţuitoarele apar armonizate succesiunii ciclice a anotimpurilor, prezente necondiţionat în creaţia lor. Primăvara aduce bucurie, voioşie, care se exprimă printr-un şir de exclamaţii:

Şi-acum veniţi cu drag în ţară!
Voi revedeţi câmpia iară.
Şi cuiburile voastre-n crâng!
Aş vrea la suflet să vă strâng.
Să râd de fericit, să plâng!
(G. Coşbuc, Vestitorii primăverii).

În Rapsodii de primăvară de G. Topârceanu, natura participă intens la venirea anotimpului, care presupune înnoire şi bucurie, simboluri numeroase exprimând acest fapt:

Un zarzăr mic, în mijlocul grădinii.
Şi-a răsfirat crenguţele ca spinii
De frică să nu-i cadă la picioare
Din creştet, vălul subţirel de floare.
Că s-a trezit aşa de dimineaţă
Cu ramuri albe – şi se poate spune
Că-i pentru ntâia oară în viaţă
Când i se-ntâmplă-asemenea minune.

În poeziile sale, intitulate rapsodii, G. Topârceanu ni se dezvăluie ca un adevărat pictor în versuri al naturii. El se apropie de natură ca un observator fin al detaliului, arta sa descriptivă manifestându-se în direcţia descoperirii amănuntului caracterizant, în creionarea de portrete, ca în Rapsodii de toamnă: salcâmul priveşte spre munte mândru ca o flamură, iar Solzii florilor mărunte I S-au zburlit pe-o ramură; despre un trântor aflăm că e nervos şi foarte I Slab de constituţie, un erete se aseamănă perfect cu un poliţai din naştere, libelula are un portret deosebit de expresiv: Mic, cu solzi ca de balaur, I Trupu-i fin se clatină I Juvaier de smalţ şi aur I Cu sclipiri de platină.

Versurile Rapsodiei de toamnă au valori deosebite prin imaginea picturală, prin forţa cu care poetul trăieşte stările şi ritmurile naturii:

A trecut întâi o boare.
Pe deasupra viilor
Şi-afurat de prin ponoare
Puful păpădiilor.
Cu acorduri lungi de liră
— Au răspuns fâneţele.
Toate florile şoptiră.
Întorcându-şi feţele.

Poezia cuprinde cinci tablouri cu imagini din viaţa naturii în apropierea toamnei.

Folosind procedeul gradaţiei, copaci, păsări, flori, insecte ca şi alte plante sunt cuprinse de panică, simţind că de ele se apropie un personaj misterios. Panica se amplifică de la simple zvonuri A trecut întâi o boare, la discuţii Trei petunii subţirele, I Farmec dând regretelor, I Stau de vorbă între ele: «Ce nefacem fetelor? şi apoi la alarmă generală.

Se creează o agitaţie specifică zonelor aglomerate, cu locuitori pestriţi care folosesc atât cuvinte neologice, în special jurnalistice (ocupaţie, senzaţie, panică, chestie, inaniţie, constituţie etc.). cât şi limbaj colocvial

Lişitele-ncep să strige I Ca de mama focului, Uf! Ce sau vorbire directă: „sau lume, soro dragă! La crearea atmosferei sunt folosite şi timpurile verbale: de la perfectul compus A trecut întâi o boare „Şi-a furat de prin ponoare, se trece la perfectul simplu Un salcâm

privi-nspre munte şi apoi la prezent.

76

Primele două strofe ale ultimului tablou, folosind verbe la timpul prezent, pregătesc apariţia triumfală a toamnei, într-o linişte nefirească:

Dar deodată pe coline
Scade animaţia...
De mirare parcă-şi ţine
Vântul respiraţia.
Zboară veşti contradictorii.
Se-ntretaie ştirile...
Ce e? „Ce e?”. Spre podgorii
Toţi întorc privirile.

Topârceanu ne face martori la evenimentul deosebit ce se desfăşoară sub ochii noştri:

Iat-o”. Sus în deal, la strungă.
Aşternând pământului
Haina ei cu trenă lungă
De culoarea vântului.
S-a ivit pe culme Toamna.
Zâna melopee/or.
Spaima florilor şi Doamna
Cucurbitacee/or.

Apariţia toamnei se face ca într-o piesă de teatru, într-un moment bine pregătit dinainte, pentru a avea efectul scontat.

Intitulându-şi poezia rapsodie, (un fragment dintr-un poem epic recitat de rapsozi; cântec epic DEX), poetul, folosind procedee compoziţionale specifice artei narative, parodiază modelul şi prin mozaicul limbajului, transformă natura în societate.

După ce a obţinut efectul dorit, Topârceanu revine la realitate şi recunoaşte că: Muza mea satrică I V-a-nchinat de drag la toate I Câte-o strofă lirică. Deşi se vrea serios, plin de compasiune pentru gâzele şi florile ajunse în pragul iernii, tonul lui glumeţ revine: Dar când ştiu c-o să vă-ngheţe I Iarna mizerabilă, I Mă cuprinde o tristeţe I Iremediabilă.

Originalitatea lui Topârceanu consistă în folosirea unor procedee compoziţionale care nu caracterizează genul liric şi, nu în ultimul rând, în limbaj. Poet al anotimpurilor, al universului gingaş al florilor şi al micilor vieţuitoare, autorul volumelor Balade vesele şi

triste, Parodii originale sau Migdale amare, a scris, cu duioşie şi umor, poezii accesibile celor mici.

77

Astfel, Balada unui greier mic (vol. Balade vesele şi triste) surprinde aspecte din natură tot de venirea toamnei. Drama micului greier, prins, ca de obicei, nepregătit la venirea anotimpului toamna, exprimă o mare delicateţe şi duioşie (C. Ciopraga). Mizând pe surpriză, pe rapiditatea acţiunii A venit aşa, deodată, poetul surprinde în primul moment al poeziei sosirea neaşteptată a toamnei cea întunecată. Folosindu-se de un epitet triplu lungă, slabă şi zăludă, precum şi de personificare, toamna este descrisă ca un duh rău, a cărui apariţie este dezastruoasă, pentru natură şi nu numai:

Lungă, slabă şi zăludă.
Botezând natura udă
C-un mănunchi de ciuma/ai.
Când se scutură de ciudă.
Împrejurul ei departe
Risipeşte-n evantai
Ploi mărunte.
Frunze moarte.
Stropi de… tină, /
Guturai

În timp ce ciulinii de pe vale / Se pitesc prin văgăuni, iar, măceşii de pe câmpuri I O întâmpină în cale, I Cu grăbite plecăciuni, îşi face apariţia un greieruş I] \Tegru, mic, muiat în tuş I.) i pe-aripi pudrat cu brumă. Imaginea greierelui, portretul în mă ura graţioase.

I t l în linii trădează compasiunea şi duioşia poetului faţă de gingăşia micuţei vieţuitoare, folosind diminutive ca greieruş căsuţă, sau imagini vizuale grafice.

Monologul greierelui, copleşeşte prin delicateţe şi duioşie. Toamna l-a găsit cu cămara goală şi situaţia. este cu atât mai dramatică, cu cât ştie că furnica nu-i va acorda niciun împrumut, ba mai mult, îl va face de râs şi la lume că m-am dus şi i-am cerut Disperat şi resemnat, greieruşul trece la autocompătimire: Cri – cri – cri I Toamnă gri, I Tare-s mic şi necăjit! Epitetul gri cuprinde simbolic trăsăturile caracteristice ale anotimpului ploios şi rece.

Cu toate că se remarcă printr-o mare sensibilitate, poezia conţine şi accente de umor folosit ca mijloc de transmitere a duioşiei

(D. Micu), căci scriitorul priveşte cu îngăduinţă şi înţelegere, naivitatea şi chiar neglijenţa proverbială a greierelui, specifică şi oamenilor.

Universul micilor vieţuitoare, animale, păsări, gâze se întâlneşte şi în creaţia lui T. Arghezi, pe care le înfăţişează cu admiraţie şi nedisimulată

78

uimire în faţa miracolului alcătuirii şi împlinirii rostului lor, pentru care Arghezi a fost numit poet al boabei şi-al fărâmei.

Albinele, greierii, lăcustele, cărăbuşii, buburuzele, furnicile, ca şi lumea animalelor domestice sunt privite simbolic, dar şi cu Sensibilitate, de autorul poeziei Zdreanţă. Cu acelaşi titlu poetul a realizat şi o schiţă în care povesteşte împrejurările în care a devenit stăpânul câinelui bătut şi părăsit:

Pe Zdreanţă l-am găsit prăbuşit în irişii aleii. Era ca o sarică flocoasă, bălţată, cocoloşită. Şi-a ridicat capul pătrat, năpădit de buruienile unei chici, care-i acopereau ochii şi botul cu barba încâlcită. Când un câine nu mai seamănă cu câinele, e câine de «rasă».

Aceluiaşi Zdreanţă, T. Arghezi i-a mai dedicat o poezie, A fost, în care tonalitatea devine gravă. După moartea câinelui poetul îi simte lipsa:

Plânge sufletul în mine
Îl aştept şi nu mai vine...
Vremea deapănă şi toarce
Şi ce-a fost nu mai se-ntoarce.

Poezia Zdreanţă începe cu interogaţia: L-aţi văzut cumva pe Zdreanţă I Cel cu ochii de faianţă? modalitate pentru trecerea la prezentarea portretului:

E un câine zdenţăros
De flocos, dar e frumos.
Parcă-i strâns din petice
Ca să-l tot împiedice
Ferfeniţele-i atârnă
Şi pe ochi, pe nara cârnă.
Şi se-ncurcă şi descurcă.
Parcă-i scos din câlţi de furcă.

Imaginile, prezentate cu mult umor, sugerează inocenţa animalului, dar faptele lui o infirmă. Zdreanţă este un câine de o inteligenţă practică: Are însă o ureche I De pungaş fără pereche.

Acţiunea este fragmentată în mişcări scurte care se succed rapid: Pune laba, ia cu botul I Şi-nghite oul cu totul.

Deşi cuvintele şi expresiile fac parte din vorbirea curentă, poezia, de o mare expresivitate, are un ritm alert şi un ton amuzant.

79

Câinele, care s-a învăţat la ouăle de găină, este dezvăţat de gospodină printr-o metodă simplă, dar eficientă: «Stai, niţel, că te dezvăţ I Fără mătură şi băţ. I Te învaţă mama minte» I şi i-a dat un ou fierbinte.

După cum se vede, metoda are efect, dar motivarea pe care o dă

Zdreanţă este amuzantă şi neaşteptată: Zice Zdreanţă-n gândul lui: I «S-a făcut a dracului».

Elena Farago, o scriitoare care militează pentru o creaţie adecvată specificului vârstei, scriind o poezie ce transmite norme de viaţă, adevărat îndreptar de comportament pentru copii, prezint în poezia Căţeluşul şchiop drama unui căţeluş.

Preferând ca formă de expunere monologul, căţeluşul şchiop povesteşte înduioşător şi impresionant:

Eu am numai trei picioare.

Şi de-abia mă mişc: ţop, ţop – Râd, când mă-ntâlnesc copiii

Şi mă cheamă «cuciu şchiop».

Infirmitatea aceasta nu-i permite să se joace împreună cu fraţii săi sau cu copiii. El îi iubeşte pe copiii cuminţi şi chiar mărturiseşte că: Mi-ar plăcea să stau cu dânşii, i s-a mă joc şi să-i ascult. Pe lângă aceştia există, spune căţeluşul, şi copii răi, cărora le place să chinuiască animalele, cum este şi cel ce l-a şchiopat pe el. Drama căţeluşului este înduioşătoare, pentru că, neputându-se juca alături de ceilalţi stă singur toată ziua I şi plâng mult când mă gândesc I Că tot şchiop voi fi de-acuma I şi tot trist am să trăiesc. I şi când mă gândesc ce bine I M-aş juca şi eu acum I Şi-aş lătra şi eu din poartă I La copiii de pe drum!

Copilul cel rău are remuşcări şi încearcă să-şi repare greşeala oferind du-i căţeluşului şchiop zahăr. Deşi ar putea să se răzbune pe el, muşcându-l, căţeluşul dovedeşte că are suflet bun şi este mai înţelept decât copilul.

Contrastul dintre răutatea copilului şi bunătatea căţelului îndeamnă la grija faţă de micile vieţuitoare, care de cele mai multe ori nu se pot apăra. Asemănătoare cu această poezie este şi Gândăcelu/, altă poezie a

Elenei Farago, din a cărei morală micul cititor reţine că micile vieţuitoare trebuie ocrotite cu grijă, pentru că dintr-un gest nevinovat şi ra a intenţie, ele, prin fragilitatea lor, pot fi rănite grav sau pot chiar să moară.

În prima parte a poeziei, gândăcelul îi reproşează îndurerat copilului inconştient ce l-a strâns prea tare în pumnul lui, reproşul căpătând accente umane, prin asemănările dintre copil şi gândăcel:

80

Copil ca tine sunt şi eu, I
Şi-mi place să mă joc şi mie, I
Şi milă trebuie să-ţi fie I
De spaima şi de plânsul meu.

Durerea nu este numai a gândăcelului, ci a întregii familii:

Şi de ce vrei să mă omori?
Că am şi eu părinţi ca tine.
Şi-ar plânge mama după mine.
Şi-ar plânge bietele surori – Şi-ar plânge tata mult de tot.
Că am trăit abia trei zile – Îndură-te de ei, copile.
Şi lasă-mă, că nu mai pot!

Renunţând la monolog, la începutul părţii a doua, intervine autoarea care povesteşte că aşa plângea un gândăcel, aflat în pumnul strâns al unui copil, care-l eliberează prea târziu.

Regretând moartea gândăcelului, copilul încearcă, tardiv, să-l învie:

— Încercat să-l mai învie I Suflându-i aripile-n vânt, I Dar a căzut în ţărnă frânt I Şi-nţepenit pentru vecie. Tot vocea autoarei încheie poezia, dar de data aceasta se constituie într-un îndemn hotărât la o schimbare de comportament a copilului, care trebuie să mărturisească şi părinţilor fapta sa făcând în acelaşi timp şi un legământ de a ocroti cu bunătate I În cale-ţi orice vietate, I Oricât de făr’ de ’nsemnătate I şi oricât de mică ar fi ea!

Copilul, micul cititor, îşi asumă şi el legământul cuprins în poezie, simţindu-se îndemnat şi el să fie blând şi ocrotitor cu micile vietăţi.

8 1

Universu/ copilăriei

Copilăria este mai mult decât o vârstă. E un domeniu necunoscut. O lume. Nu ştim, şi absurd, nici nu ne mai amintim, cum

judecă şi sunt copiii. Le atribuim o sensibilitate şi o judecată convenţională. Ceea ce retrăim mai târziu prin memorie, din propria noastră copilărie, este transfigurat sau desfigurat de optica maturităţii. Falsificăm inconştient, dar nu putem afirma cert dacă un copil e înger sau monstru, atât doar e netăgăduit că orice copil e un poet. Singurul poet ce trăieşte direct şi sincer lumea ficţiunilor, creând o realitate proprie, participând la lupte, procese de conştiinţă, episoade de eroism, crize de laşitate, pentru care înţelegerea maturităţii devine opacă. Copilul trăieşte metafora şi realizează basmul.

Vârstă a purităţii şi a candorii, copilăria este prin aceasta, însăşi vârsta poeziei.

G. Coşbuc creează o adevărată feerie infantilă, cu umor şi blândă ironie, poezia intitulată Iarna pe uliţă. Cunoscută şi prezentă în manualele şcolare, poezia creează un spectacol despre însufleţirea şi puritatea copilăriei care emoţionează. Nu este o poezie scrisă neapărat pentru copii, cât o rememorare a propriei copilării, o retrăire a unor întâmplări dintr-o iarnă geroasă care nu împiedică cu nimic hârjoana nevinovată şi gălăgioasă a copiilor.

Plină de viaţă şi de optimism, poezia debutează cu un pastel:

A-nceput de ieri să cadă
Câte-un fulg, acum a stat.
Norii s-au mai răzbunat
Spre apus, dar stau grămadă
Peste sat.
Nu e soare, dar e bine.
Şi pe râu e numai fum.
Vântu-i liniştit acum.
Dar năvalnic vuiet vine
De pe drum.

Sunt copii. Cu multe sănii. De pe coastă vin ţipând, şi se mping şi sar râzând; Prin zăpadă fac mătănii
Vrând-nevrând.
82

Copiii se bucură de anotimpul iama şi trecerea lor prin sat este descrisă de poet într-o gradaţie echilibrată năvalnicul vuiet creşte în intensitate, pentru ca să ia sfârşit într-o notă de înţelegere şi îngăduinţă.

Două secvenţe stârnesc progresiv larma gălăgioşilor copii.

Prima, când apare un copil al nu ştiu cui, un copil atât de mic încât pe cărare I Parcă nu-i, prezentat cu mult umor, mai ales cu ajutorul hiperbolei, Hainai măturând pământul I şi-o târăşte-abea, abia: I Cinci ca el încap în ea i s-a mai bată, soro, vântul I Dacă vrea! Întâlnind ceata gălă gioasă de copii, el înţelege că ar fi mai bine s-o ocolească, dar e prea târziu:

El degrabă-n jur chiteşte
Vreun ocol, căci e pierdut.
Dar copiii l au văzut!
Toată ceata năvăleşte
Pe-ntrecut.

Copiii îl iau în derâdere, evident, ironizându-l.

A doua secvenţă care sporeşte vuietul este apariţia unei babe, care, dorind să-i vină în ajutor copilului, stârneşte şi mai mult hărmălaia copiilor:

Ca pe-o bufniţă-o-nconjoară
Şi-o petrec cu chiu, cu vai.
Şi se ţin de dânsa scai.
Plină-i strâmta ulicioară
De alai.
Nu e chip să-i faci cu buna
Să-şi păzească drumul lor!
Râd şi sar într-un picior.
Se-nvârtesc şi ţipă-ntr-una
Mai cu zor.

Dar larma copiilor, care răscoleşte şi câinii, este privită cu îngăduinţă şi înţelegere de cei mari, subliniind, dacă mai era nevoie, inocenţa şi voioşia copiilor:

Ce-i pe drum atâta gură?
Nu-i nimic. Copii ştrengari.
Ei, auzi! Vedea-i-aş mari
Parcă trece adunătură
De tătari.
83
84

Invitaţia de a trăi printre şoareci, îl vindecă pe copil de miorlăit: Atunci prinţişorul de frică i să nu se prefacă-n pisică, I Uită de miorlăitul, lui, fireşte, I şi prinse să vorbească omeneşte.

Alteori copilăria este tristă, plină de lipsuri şi de suferinţe, ca în poezia Artişti de Şt. O. Iosif, în care doi copii şi mama lor sunt nevoiţi să cerşească:

Sunt doi copii, e mama lor; Ea cu flaşneta-n spate, E-o zi de toamnă, pic de nor, Dar cât de triste-s toate!…

Ei joacă, sar şi se-nvârtesc.

Iarna pe uliţă a încântat şi încântă copilăria multor copii, printre care şi aceea a copilului ce mai târziu va deveni scriitorul L. Rebreanu. Acesta îşi aminteşte că în seara în care mama lui i-a citit poezia, mi-a sărit somnul. Mi se părea că într-adevăr era vorba de noi, doar că în locul babei din poezie, noi fă. ce-am acelaşi alai în jurul unui biet nebun al satului, Anton.41

Hai să ne jucăm! De-a soarele şi de-a luna, I de-a veveriţa şi de-a aluna, de-a câinele I şi de-a pisica… Tot jucându-ne aşa, învăţăm – I câte ceva – ce se aude şi ce se scade, cine-i rău I şi cine-i cumsecade… este îndemnul poetei Nina Cassian, din Cuvântul înainte la volumul. de versuri cu caracter satiric, intitulat sugestiv între noi copiii.42

Cu ajutorul alegoriei, umorului şi satirei, poeta are credinţa că-i poate învăţa pe copii ce e rău şi ce e bine, ce e frumos şi ce e urât în.com portarea unor oameni, în felul acesta copiii învăţând să discearnă singuri valorile frumosului şi ale adevărului.

Un băieţel mofturos şi răsfăţat îşi exprima aprobarea sau dezapro barea, adoptând în comunicare un limbaj pisicesc: În loc de «vreau»! spunea «miorlau» I şi tot «miorlau» pentru «nu vreau».

Copiii sunt uimiţi şi nu înţeleg nimic, mai ales că el refuza tot ceea ce i se aducea, cerând altceva: Când i se aduceau bomboane, I el unor/ăia că vrea baloane; I Şi-n loc de baloane I voia tromboane; I Şi-n loc de tromboane I voia bomboane.

Valorificând personificarea şi hiperbola, poetul punctează dezaprobarea celor din jur, propunând şi un leac care să-l vindece pe răsfăţatul cap): Aflau – miorlau! Hai cu noi, / Nu eşti prinţ, I Eşti pisoi. I Nu mai sta! I Vino-ncoa'! I De-acum, şoareci vei mânca!

4 1 L. Rebreanu, Amalgam, Bucureşti, Socec, 1943, p. 77.

42 Nina Cassian, între noi copiii, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1974.

Împiedicaţi în zdrenţe.
Răsuflă greu când se opresc
Şi fac la reverenţe.

Întinde piciul istovit
O pălărie spartă:
Comedia s-a isprăvit.
De-acu-la altă poartă.

85

CREAŢIA EPICĂ ÎN VERSURI

Fabula

Îndrăgind animalele, copiii îndrăgesc şi fabulele, adică poezii cu un conţinut satiric şi alegoric, în care acţiunea este pusă pe seama animalelor, plantelor sau obiectelor.

La început, fabula însemna povestire scurtă, alegorică, în proză sau în versuri, prin care sunt satirizate anumite forme de comportament sau trăsături caracterologice, cu o finalitate morală explicită sau implicită.

Deşi în fabulă adevărul îmbracă haină metaforică, unele dintre ele sunt accesibile copiilor, iar morala îşi atinge scopul.

Caracterul educativ al fabulei a fost dezvăluit încă din antichitate. În Prolog la cartea întâi de Fabule, Fedru arată: Esop aceste teme ne-a adus I Jar eu în versuri iambice le-am pus. I Ce merit are cartea?... Vrea să-ndrepte I Prin râs şi prin poveţe înţelepte. Caracterul moralizator constituie atributul esenţial al fabulei.

„Părintele fabulei" este considerat grecul Esop care, alături de latinul Fedru, au creat adevărate modele ale speciei. Dezvoltarea fabulei ca gen literar culminează în perioada clasicismului francez prin opera lui La Fontaine, considerat creatorul fabulei moderne în versuri. În literatura noastră fabula este cultivată de Alecu Daniei, Grigore Alexandrescu, Gh. Asachi, Anton Pann, T. Arghezi, Aurel Baranga etc.

Tematica fabulelor este variată, satira vizează veşnicele slăbiciuni omeneşti (Anton Pann) specifice omului etern sau societăţii contemporane scriitorului.

În cuprinsul ei fabula poate avea o morală şi o povestire alegorică, o povestire alegorică şi o morală sau numai o povestire alegorică43, care este atât de ilustrativă încât nu mai e necesară morala.

Ca gen clasic, fabula a fost adoptată în literatura tuturor ţărilor, temele şi motivele rămânând în esenţă aceleaşi.

43 Alegorie («fr. allegorie, lat., gr. allegoria – a vorbi altfel), figură de stil alcătuită dintr-o înşiruire de metafore, sensul literar

substituindu-se altuia, ascuns.

Din cauză că toţi mari fabulişti au început prin a le prelua de la autorii de fabule care i-au precedat, se poate spune că originalitatea în fabulă nu constă în ineditul temelor şi motivelor, ci în moguţ de realizare, în măiestria fabulistului de plasticizare a temei şi de adaptare a ei la realităţile sociale respective.

Fabula Greierele şi furnica de La Fontaine a fost tradusă de Ioan Cantacuzino cu titlul Poveste, într-un volum de poezii apărut între 1 792 şi

1 793, cu o interpretare tradiţională: furnica este simbolul prevederii şi hărniciei, iar greierele întruchipare a neprevederii. În traducerea sa, I. Canta cuzino simplifică răspunsul greierelui, având în vedere nevoile etice şi cetăţeneşti, urmărindu-se o morală socialmente formativă.44

Şi neavând nicio fărâmiţă
De muscă sau de ierbuliţă
Merse la vecina furnică
Şi spune cât foamea îl strică:
Soro, dă-mi ceva codricei.
Că dă grindină văz, polei
Şi până la luna lui cuptor
De nu ţi-oi da şi eu, să mor.
Încă-ţi voi da înzecit
Crede-mă, cu tor că-s flămânzit.

Aceeaşi fabulă apare şi în creaţia altor fabulişti ca: Al. Daniei Grierele şi furnica, G. Creţeanu Greieri/e şi furnica, sau T. Arghezi Gre ierele şi furnica.

Spre deosebire de modelul original, concepând fabula în şaizeci şi şapte de versuri, poetul T. Arghezi îmbogăţeşte alegoria cu referiri la rezervele furnicii, care spre deosebire de La Fontaine, se transformă într-o adevărată apologie a îndestulării:

Muşuroiul sta clădit.
Plin cu tot ce-ai fi râvnit
Magazia cu făină
Era subt o rădăcină;
Şi, la rând, în multe caturi.
Erau saci cu mei pe paturi.
Adunaţi într-o firidă

44 Paul Cornea, Originile romantismului românesc, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

88

Sâmburi roşii de stafi dă.
În dulap şi-ntr-un sertar.
Mălai galben şi zahăr.
Ouăle cu coajă mică
Erau ouă de furnică.
Căci cumetrele îşi fac
Prăjituri şi cozonac.
Într-un beci închis cu scoabe.
Boloboace: struguri boabe
Vasăzică, un belşug
Rânduit cu meşteşug.

De asemenea, descrierea pe care şi-o face greierele însuşi, din.

dorinţa de a fi cât mai convingător în faţa furnicii, calica de mătuşă, este o contribuţie a lui T. Arghezi:

Sunt în picioarele goale.
Am rupt opinci şi obiele.
De calc de-a dreptul pe piele.
Straie, ce mai am pe mine.
De gol ce-s, mi-e şi ruşine.
Luat de vânt, târât de apă.
Plăpând ca foaia de ceapă.
Încă de la arătură
N-am mai pus nimic în gură.

Cu toate acestea, atât T. Arghezi, cât şi ceilalţi creatori de fabule dau dovadă de originalitate, chiar dacă au amplificat unele episoade sau l-au înnobilat pe greiere, aşa cum face G. Creţeanu, ridicându-l la rangul de artist:

Furnica, care îl vede
Pricepe de ce e trist;
Fără un minut a pierde.
Aleargă l-ai său artist;
Împărţind pe jumătate
Provizia ce avea:
— «Am venit să-ţi plătesc, frate.
Zice – datoria mea;

Cu cântarea ta duioasă
89
Vara mult m-ai dezmierdat;
Ascultându-te voioasă.
Pentru doi eu am lucrat.

Tot prin originalitate se caracterizează şi parodia lui M. Sorescu intitulată tot Greierele şi furnica, dar cu un greiere violent şi nervos şi o furnică mai mult zgârcită decât moralistă. Predominând dialogul, parodia nuanţează «tranzacţia» dintre protagoniştii fabulei şi conduce la alt rezultat.45 Furnica devine cooperantă, abia după ce este bătută zdravăn: Astă-vară ce-ai făcut? I – Am cântat... I – Acum joacă! I Îmi e foame, c-aş juca". I – Joacă". I – Nu mă enerva, I Că-s nervos". Îmi dai, ori. „I – Ba. I

— Eşti zgârcită". I – Mă închin. /. „Da' o să te-ntind puţin. I Şi-agăţând vioara-n grindă, I Greieru-nşfăcăfurnica I Şi-ncepu «să o destindă». I Şi-a bătut-o, zdravăn... vere! I Apoi s-a oprit. Tăcere. „I Amândoi stăteau ca muţi. I

— Ez, acuma mă-mprumutz, I Surzoara...? I-Cu p lacere. 46

În fabula Corbul şi vulpea de Jean de la Fontaine sunt satirizate câteva defecte: pe de o parte lăcomia şi viclenia vulpii, pe de altă parte naivitatea, prostia şi plăcerea corbului de a se lăsa linguşit.

Fabula urmează tiparul clasic, fiind alcătuită din povestirea alegorică, urmată de morală. Povestirea alegorică o prezintă pe vulpe, care atrasă de mirosul caşcavalului furat, pe care corbul îl ţinea în plisc, vrea să i-l ia, copleşindu-l cu cuvinte măgulitoare: ...

— Măria ta, îi zise, să trăieşti!
Că tare mândru şi frumos mai eşti.
De-oi fi la ghiers cum te arăţi la pene.
E lămurit, cu ochi şi cu sprâncene.

Nu vreau să mint, dar nici nu vreau să neg, Că eşti minunea codrului întreg.

Măgulit de aceste vorbe şi dorind să arate cât cântă de frumos, cor bul deschide pliscul şi caşcavalul cade. După ce ia caşcavalul, vulpea necinstită şi vicleană, îi dă corbului o lecţie, care constituie morala fabulei:

Linguşitorii se înfruptă de la cei I Ce cască gură ascultând la ei.

° 5 Maria Ionică, Marin Sorescu, între parodic şi solitudine necesară, Craiova, Editura

Scrisul Românesc, 2003, p. 64.

46 Marin Sorescu, Parodii originale, Bucureşti, Editura Intercompress, 1990, p. 43.

90

Câinele şi căţelul.

Dintre fabulele celui mai însemnat fabulist. român Gr. Alexandrescu, unele sunt accesibile şi copiilor de vârstă şcolară mică:

Boul şi viţelul, Dreptatea leului, Uliul şi găinile, Cucul etc.

Constituind o comedie umană alegorică a societăţii româneşti din prima jumătate a secolului la XIX-lea, fabulele lui Gr. Alexandrescu îmbracă modelul clasic de perfecţiune, transpunând realitatea în lumea animalelor.

Originalitatea fabulistului constă în felul în care pune să vorbească în fabule tipuri şi personaje din timpul său.

Fabula Boul şi viţelul4 i satirizează parvenitismul. Intenţia satirică este evidentă prin repetarea cuvântului bou, de la începutul fabulei: Un bou ca toţi boii, puţin la simţire, care subliniază asociaţia dintre bou şi prostie.

Ilogicul faptelor. Dobând-o cireadă un post însemnat este explicat cu amărăciune, plasând întâmplarea în zilele noastre:

— Drept, cam ciudat vine.

Dar asta se-ntâmplă în oricare loc;

Decât multă minte ştiu că e mai bine

Să ai totdeauna un dram de noroc.

Povestirea alegorică se derulează pe baza antitezei între ceea ce ştia

„Iţelul despre unchiul său, şi ceea ce devenise boul când căpătase tţn post mare. Boul după cum vede viţelul, îşi pierduse modestia şi hărnicia, şi devenise leneş şi îngâmfat, schimbările suferite făcându-l chiar să nu-şi mai recunoască rudele mă, i sărace:

— Ba să-ţi cauţi treabă, că mănânci trânfou! u, S-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii; Trebuie-nainte-i să mergi eu să ăla.

Primit în casă dacă vrei să fii.

Principalul mijloc de caracterizare a personajelor este dialogul. Cu ajutorul lui se subliniază umilinţa şi supunerea slugii, nedumerirea viţelului sau îngâmfarea boului. Finalul fabulei este. atât de edificator, încât nu mai este nevoie de morală, aceasta desprinzându-se cu

uşurinţă din povestirea alegorică:

47 Gr. Alexandrescu, Versuri şi proză, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967.

91

Boierule, zise, aşteaptă afară

Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu.

— Cine? a mea rudă? mergi de-l dă pe scară.

— N-am astfel de rude, şi nici voi să-l ştiu.

Comicul situaţiei este sporit de limba aluzivă folosită de personaje:

al doamnei vaci fiu sau mergi de-l dă pe scară, care contribuie în acelaşi timp şi la caracterizarea personajelor.

Păstrând titlul şi primele două versuri ale fabulei lui Gr. Alexan drescu, Boul şi viţelul, I.L. Caragiale vizează, cu ironie amară, reformele promise de politicienii burghezi, după înăbuşirea răscoalei din 1 907.

N-au pierit zadarnic, astă primăvară.

Dintre noi atâţia ca la zalhana!

Drepturile noastre sfinte triumfară:

O s-avem izlazuri… dacă ni le-or da…

Schimbând gradul de rudenie din unchi-nepot, în tată-fiu, Marin

Sorescu dă o replică originală parvenitismului, ironizând viţelul snob şi prost crescut, care ajungând ispravnic, se simte deranjat de vizita tatălui său. Aducând povestea spre limitele umanului («] a tul meu, unchiul, mătuşa, satu-ntreg»), cu atât sunt mai încărcate de semnificaţie revenirile la regnul animal propriu-zis48: – S-a focut bou mare?

— S-a făcut”. măgar.

Aflat într-un post de vază, viţelul respinge bucuria revederii părinteşti, convins că toţi nu vor de la el decât să-i mănânce clăile de fân. Rece şi calculat scurtează vizita tatălui, umplându-l de amărăciune şi tristeţe:

— Ştii tată: du-te acum acasă, vino altă dată: N-ai nimerit bine… vezi, am multă treabă”.

— Şi să vin la anul?!

— Ce atâta grabă?

Tatăl-bou mâhnit de cuvintele fiului a oft at odată, sufletul să-i iasă I şi călcând ca-n străchini s-a întors acasă. Brăzdar, animal din ograda poetului, evocat şi în ciclul la lilieci, află că viţelul

nerecunoscător şi obraznic s-a făcut… măgar.

— Maria Ionică, Marin Sorescu, între parodic şi solit dine necesară, Craiova, Editura

Scrisul Românesc, 2003, p.57.

92

O posibilă concluzie a fabulei, morala, poate fi, în funcţie de intenţia autorului, implicită sau explicită. Astfel, Şerban Cioculescu afirmă: Fie că fabula se încheie cu o concluzie căreia i s-a spus în mod rebarbativ morală, fie că lasă cititorului să o tragă el însuşi, ea nu poate să nu se impună, cu un minimum de talent, nevoii intimţ! de dreptate şi adevăr care ne caracte

…49

rzzează ca oameni.

O mică vietate care i-a atras atenţia lui T. Arghezi este albina, căreia în volumul Prisaca îi dedică;» aezii cu titluri sugestive: Stupul lor, Fetica, Jscoadat Paza bună.

Toate versurile arată hărnicia şi modestia albinei:

Eşti, pe lumea de sub cer.
Cel mai mare inginer.
Pe-ntuneric, făr' să ştii
Ai făcut bijuterii
Şi minuni în toată clipa
Cu musteaţa şi aripa.
Şi, cum ştii, muncind, să taci, /
Nu te lauzi cu ce faci. (Fetica).

Dar albinele nu sunt numai harnice şi modeste. Ele sunt şi unite şi această unire le dă forţă.

Înăuntru însă-n stup
Lucrătoarele sunt treze
Şi făcând un singur trup
Nu-ncetează să lucreze.
Că niciuna n-a muncit
Pentru sine, ci-mpreună
Pentru stupul împlinit
Cu felii de miere bună. (Stupul lor).

Chiar dacă sunt mici, luate fiecare în parte, împreună, unite, muncesc cu spor şi, în acelaşi timp, se pot afoăra de duşmani.

Fabula Tâlharul pedepsit o satirizează prostia şi îngâmfarea

celor mari, care se cred puternici şi pot ataca vietăţi mai mici.

49 Şerban Cioculescu, Cuvânt înainte la Fabule şi epigrame de Aurelian Păunescu, Bucureşti, Editura Litera, 1974.

se T. Arghezi, Versuri, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1 959, p. 677.

93

Povestirea alegorică prezintă sub formă de istorioară simplă, în aparenţă naivă, dar cu multiple subînţelesuri, un şoarece care gândind limitat, este convins că prin mărimea lui, de uriaş, va doborî o biată albină, slabă, mică şi puţină, pe care o va găsi în stup. Crezându-se în stare a prăda stupul de miere, şoarecele pătrunde hoţeşte în stup, să prade agoniseala albinelor.

El intrase pe furiş.
Strecurat pe urdiniş
Se gândea că o albină-i
Slabă, mică şi puţină.
Pe când el, hoţ şi borfaş.
Lângă et: i-i un uriaş.

Prins de roiul de albine, este pedepsit într-un mod exemplar: L-au îmbrăcat cu ceară, I De la bot până la coadă, ca-ntr-un coşciug.

Morala, din finalul fabulei, consemnează forţa celor mici, dar mulţi, precum şi forţa unirii: Nu ajunge, vreau să zic, i să fii mare cu cel mic, I Că puterea se adună I Din toţi micii împreună.

Fabula se adresează îndeosebi vârstelor mai mari, a căror gândire este aptă de abstractizări superioare, dar există şi fabule care devin acce sibile copiilor prin simplitatea conflictului, prin transparenţa scopului etic, prin umorul întâmplărilor. În fabula Tâlharul pedepsit, contrastul între socotelile şoarecelui şi rezultatul acţiunii sale este o sursă de umor, dar şi un prilej de satisfacţie pentru copii.

94

Legenda în versuri

Legenda («fr. legende, lat. legenda – ceea ce trebuie citit) ca specie a literaturii populare, mai ales în proză, dar şi în versuri, de obicei redusă ca dimensiune, amestec de adevăr şi ficţiune, explică originea unor fiinţe, lucruri, fenomene naturale, momente istorice sau faptele unor eroi. Legenda explică un fapt real printr-o cauză fantastică.

După conţinutul şi adevărul exprimat, legenda este de mai multe

feluri (vezi cap. Legenda).

Primul nostru poet care a prelucrat legende este Vasile Alecsandri în ciclurile Legende şi Legende nouă, urmat apoi şi de alţii.

Legenda rândunicăi, creată în 1 874, la Mirceşti, cuprinde patru tablouri şi un moto dintr-un cântic poporal. Încă de la început, legenda îşi arată caracterul explicativ: Când se născu pe lume voioasa Rândunică, I Ea nu avea făptură şi-aripi de păsărică, fiind Copilă drăgălaşă de mare împărat.

Frumuseţea fetei, aproape imaterială, este suavă, diafană, comparabilă cu aceea a Ilenei din basmul eminescian Făt-Frumos din Lacrimă. Frumuseţea eterică a fetei de împărat, anticipând dubla metamorfozare ce se va petrece, o sperie chiar şi pe mama ei:

Sosită printre oameni ca zâmbetul de soare.
O gingaşă comoară formată din senin.
Din raze, din parfumuri, din albul unui crin.
Şi maica sa duioasă, privind-o, se temea
Să nu dispară-n aer sub formă de o stea.

Primul tablou continuă cu motivul ursitoarei care se încadrează într-o atmosferă de magie populară: Ea-i puse-o scăldătoare cu apă ne-nceputǎ, I Şi-n apa încălzită cu lemn mirositor I O trestie, un fagur ş-o floare de bujor, simboluri ce-i vor figura existenţa telurică: năltuţă, mlădioasă... La grai ca mierea dulce, la chip fărmăcătoare I şi ca bujorul mândru de ochi atrăgătoare.

După aceste daruri deosebite, fizice şi morale, mai primeşte şi o dalbă de rochiţă, I Din raze vii ţesută, cu stele prin altiţă, de care se leagă interdicţia: De-ţi e gândul să ai parte de bine, I Rochiţa niciodată să n-o scoţi de pe tine, şi de asemenea să fugă de-al luncii zburător, pentru că

95

acesta amăgeşte pe dalbele copile, a dragostei comori, I Ce-s jumătate fete şi jumătate flori.

Tabloul al II-lea reia chipul fetei, accentuându-i elementele prin care s-ar părea că se înrudeşte cu păsările, fiind, în acelaşi timp, atrasă de rândunele: Mult îi place copilei s-alunge rândunele I Ce lunecau prin aer şi o chemau la ele.

În tabloul al III-lea predomină o atmosferă romantică şi misterioasă. În peisajul nocturn, fata aude chemarea dragostei, glasul duios şi plin de dor al zburătorului, sub raza lunii care se revarsă

asupra florilor, apelor şi codrilor, creând o atmosferă de vis: visează luna-n ceruri, inimi visează împreună, în timp ce natura a încremenit: nicio mişcaren frunze, nicio adiere. Fata de împărat, peste care luna amoroasă revarsă o mantie-argintoasă, se apropie de malul apei şi se lasă în valurile răcoroase, uitând interdicţia de a nu-şi scoate rochiţa: Şi-n umbra-i diafană cu formele-i rotunde I În lină îngânare se clatină pe unde.

În tabloul al IV-lea are loc dubla metamorfozare care explică geneza unei păsări, rândunica, şi a unei flori, rochiţa rândunicii. Apariţia zbură torului cu ochii mari de foc I Ce vine ş-o cuprinde cu braţele-ntr-o clipă reprezintă momentul trecerii de la puritatea feciorelnică la împlinirea feminităţii. În acest moment dalba împărătească… se schimbă – n rândunică şi fuge-n cer zburând! în timp ce rochiţa, luată de vânt, cade pe pământ într-o ploaie de raze din care au crescutflori din ele… Rochiţi de rândunele.

Inspirându-se dintr-o poezie populară de mare expresivitate şi simplitate, V. Alecsandri porneşte, pentru Legenda ciocârliei, de la faptul că dis-de-dimineaţă ciocârlia se ridică în înălţimile cerului, într-un tril deosebit, după care îşi strânge aripile şi se întoarce fulgerător la pământ. Acestui fapt din realitate, îi corespunde în legendă o explicaţie fantastică. Neprecizată în timp şi spaţiu, acţiunea are ca personaj principal pe Lia, fecioara-mpărătească! I Născută-nfaptul zilei cufaţa-n răsărit.

Apariţia ei, aproape nepământeană, trimite la frumuseţea inexplicabilă a florilor: Ea, răsărind ca floare, au înflorit ca fată; I Şi-acum e fala lumii, a minţii încântare, I A inimilor farmec, a ochilor mirare.

Portretul, asemănător florilor, conţine metafore şi comparaţii ce compun imagini de o rară frumuseţe:

Ea are – o faţă albă de flori şi lăcrămioare, şi ochi cereşti, albaştri ca floarea de cicoare şi-un păr ce străluceşte pe fruntea sa bălaie, Căzând, fuior de aur, de-a lung până-n călcâie încât pe câmpul verde când trece zâmbitoare

96

Se pare c-o urmează prin aer, fulgi de soare.

Gingăşia şi delicateţea Liei, veşmintele ei diafane, SWit sugerate de asemenea, printr-o suită de epitete, comparaţii şi metafore:

Ea poartă haine scumpe, uşoare, descântate

Din fire de păianjen ţesute şi lucrate.
Prin care tainic saltă luciri de forme albe.
Comori atrăgătoare ca visurile dalbe.
Precum acele slabe, văpăi tremurătoare
Prin frunze răspândite de luna gânditoare.

Unică prin frumuseţea ei, fata se îndrăgosteşte de soare, dar cuprinsă de măreţia şi imposibilitatea visului ei de fecioară, îşi presimte tragicul sfârşit:

Tu, a lumii monare strălucitor I
Ol splendidă comoară de viaţă şi amor!

Tu, ochi deschişi în ceruri să vadă a mea iubire I Tu, singura-mi dorinţă, tu, dulcele meu mirei Pleca-voi, ah! Pleca-voi, luând urmele tale, Să-ntâlnesc ferice, să te culeg în cale.

Să fii al meu şi numai al meu, ol mândre soare, Să nu mai plâng de moarte când tu săruţi o floare, şi văd că de-acea ură duioasă am să mor I

La rândul lui soarele se îndrăgosteşte de frumuseţea fetei: El vede şi nu crede, îi pare că îi pare I şi simte-un neastâmpăr în inima-i vergină I Sub galişa ochire a fetei ce suspină şi hotărăşte ca împreună cu ea să răsară pe bolta cerului: Cu Lia legănată pe sânul lui apare, I şi lumile-nundate de flăcări arzătoare I Privesc cu îngrozire alt soare lângă soare.

Dar Lia este blestemată de mama soarelui blăstăm pe capul tău, I Tu care-mi răpeşti viaţa, răpind pe fiul meu! şi cade din ceruri, lovită, fulge rată, lucind ca o săgeată.

Deşi soarele îi menise să-i fie scurt necazul, şi fericirea lungă, menirea se răsfrânge asupra Liei, în partea ei dureroasă, chiar tragică: Ah! Mare i-a fost visul şi scurtă fericirea! I Iubirea i-au dat moartea, şi moartea nemurirea!

Dacă trupul frumoasei fete s-a spulberat în văzduh sub puterea blestemului necruţător, sufletul luat-au forma vie I De-o mică, drăgălaşă.

97

duioasă ciocârlie, ce rămâne de-a pururi îndrăgostită de soare: veşnic către soare se-nalţă-n adorare, I Chemându-l primăvara, cu dulcea ei cântare.

În legenda lui, V. Alecsandri a dezvoltat această idee, imaginând o întâmplare în care a introdus şi elemente ireale pentru – a explica

modul în care a apărut ciocârlia şi de ce zborul şi cântecele ei nu au pereche în lume.

98

CREAŢIA. EPICĂ

Universu/ copilăriei

Copilăria este mai mult decât o vârstă. E un domeniu autonom, o realitatea proprie, o lume.

Copilul nu are sentimentul divizării timpului în cele trei ipostaze succesive, pentru el importantă fiind clipa de faţă. Trecutul nu există, copilul nu are nostalgia amintirilor, iar viitorul nu este ipotetic, virtual, ci el fiinţează permanent într-o apropiere de ordin spaţial, neidentificată, neparcursă încă. Astfel, copilul trăieşte într-un prezent mirific, perpetuu.

Pentru copil, realitatea nu are limite, putând să-şi modifice legile, inclusiv fluxul temporal şi de aceea, copilăria identifică în modul cel mai firesc lumea din afară cu lumea imaginată, astfel încât viaţa şi natura pot fi oricând reinventate în orice formulă de vis sau de poveste.

Imaginând cu ajutorul obiectelor din realitate o altă realitate, unde – spaţiul, şi mai ales timpul, curg eliberaţi de limite, condus de imaginaţie, copilul încearcă să ne convingă că existenţa lui este o neîntreruptă minune şi obiect de neîntreruptă reinventare.

De aceea, întoarcerea scriitorilor la copilărie este văzută ca o revenire către un eden pierdut, către un prezent etern. Şi astfel, devine de înţeles exclamaţia lui Hölderlin referindu-se la timpul copilăriei: A fost un timp când eram nemuritor.

Înainte de a fi un personaj creat special într-o operă, copilul prinde viaţă în amintirile scriitorilor, pentru care copilăria, cu bucuriile şi necazurile ei, este reîntâlnirea cu vârsta inocenţei, cu un microcosmos cu legi şi structuri unice, cu existenţă independentă, un paradis pe care adultul îl poartă cu sine toată viaţa. Astfel, scriitori ca Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ionel Teodoreanu se întorc în unele dintre scrierile lor la universul copilăriei, aşa cum au trăit-o, evocând cu dragoste şi nostalgie portretele părinţilor, ale bunicilor, ale unor dascăli adevăraţi, care le-au luminat copilăria sau ale unor dascăli insensibili faţă de copil şi lumea lui.

Reîntâlnirea cu vârsta inocenţei ca şi dorinţa de a se destăinui, îl fac pe M. Sadoveanu să-şi evoce cei mai frumoşi ani, copilăria, într-o

scriere, cu nouăsprezece capitole, intitulată Anii de ucenicie: Mă gândesc că poate ar interesa pe prietenii mei cititori unele informaţii, mărturisiri și amintiri în legătură mai ales cu ceea ce e în mine artist.

Scriitorii care-şi evocă copilăria, pun în centrul ei figurile luminoase ale părinţilor, ale bunicilor. Despre mama lui, Profira – Sadoveanu spune că era ţărancă de pe malul Moldovei, de la Verşeni, timidă, plină de tandreţe și duioşie și ca orice femeie născută și crescută la ţară, nu putea fi fericită în mediul orășenesc.

Plecată prea devreme din această lume, la treizeci şi patru de ani.

Profira lasă în urma ei cinci copii, printre care şi pe M. Sadoveanu, un copil în vârstă de paisprezece ani. Moartea mamei a fost o lovitură aşa de brutală, încât am simţit-o îndelung după aceea. Între viitorul scrţitor şi mama lui era o legătură strânsă de iubire. Ea iubea în mine pe primogenitul ei şi avea şi bucuria asemănării mele cu ea. Nu ştiu în ce măsură justificam această bucurie, căci şi tatăl meu îmi găsea asemănări cu el. Eu o iubeam pentru că era veselă, expansivă şi bună prietenă cu mine şi pentru că îmi povestea frumos şi tainic lucruri de la noi de la Moldova». De aceea se crede că

Profira i-a transmis fiului uriaşul talent de povestitor: Îi semăn ei – şi unele însuşiri în legătură cu arta mea le moştenesc de la dânsa. 51 Fiul îi ţinea de urât mamei, fiind un prilej de petrecere în singurătatea vieţii pe care o ducea.

Scriitorul recunoaşte sincer că, neînţelegând un? le expresii nostime, folosite de mama lui la vârsta aceea mică, nu eram un fenomen de pătrundere şi precocitate. Dar, alături de mamă, a avut parte de o copilărie frumoasă, spre care se întoarce mereu și în alte scrieri: Mulţumesc Domnului

Dumnezeu că am avut copilărie. 52

Din povestirea Printre gene, aflăm portretul fizic şi moral al părinţilor: Pe mama o ţin minte tânără şi frumoasă, naltă, rumenă, cu ochii blânzi, negri… În seara aceea lină simţeam cum se rădică şi mi se lămureşte în suflet înfăţişarea ei. Şi de cele mai îndepărtate zile îmi aduceam aminte, ş-o vedeam plângând şi mă vedeam şi pe mine, mic, numai de doi ani.53

Copilăria scriitorului a fost liberă şi nesupusă nici unui frâu. Diferită de relaţia scriitorului cu mama, relaţia cu tatăl este mai rece, mai rezervată, deoarece tatăl meu observa puţin şi de departe. Acesta

nu primea şi nu făcea vizite, avea foarte puţini prieteni, ducând o viaţă de o puritate şi de o demnitate deosebită, neamestecat în niciun fel de intrigă politică.

— M. Sadoveanu, în Studii şi articole închinate lui M Sadoveanu, Bucureşti, E.S.P.L.A.

1 952, p.60.

52 M. Sadoveanu, Anii de ucenicie, în Opere, vol. XVI, Bucureşti, E.S.P.L: A., 1 959, p. 393.

53 M. Sadoveanu, Printre gene, în Opere, vol. IV, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

1 955, p. 336.

100

În povestirea Printre gene, scriitorul notează principiul educativ care îi călăuzea părintele: Tata, om gânditor… mă privea cu seriozitate şi zicea mamei: – Eu am un principiu… Vreau să-l cresc ca pe un spartan… de aceea nici nu-l sărut, nici nu-l mângâi.

Între scriitorul de mai târziu şi tatăl său relaţiile erau de încredere, ca între bărbaţi adevăraţi: Tata mi-a îngăduit, tot pe baza încrederii care o avea în mine, să ies cu puşca la vânat după ce am împlinit doisprezece ani.

După această mărturisire înţelegem de la ce vârstă şi cu ce plăcere îşi organiza scriitorul expediţiile în natură: Expediţiile mele erau către luncile

Şiretului, popasurile în locuri tainice; scăldătorile în bulboane celebre.

Amintiri plăcute are scriitorul şi despre bunicii de la Verşeni: Bunicuţa era o fiinţă mititică şi blândă, cum trebuia să fie o bunică: îi ziceam «bătrânica». Bunicul era un bătrân voinic, roş la obraz, cu plete albe, care se îndeletnicea cu meşteşugul rotăriei.

La Verşeni mergea vara, şi popasul meu cel mai plăcut se afla în mijlocul ogrăzii, subt un păr vechi cu ramuri pline de ciucuri de fructe.

O amintite plăcută, de neuitat, păstrează Sadoveanu, învăţătorului

Busuioc, din şcoala primară rurală de la Paşcani… unul dintre cei mai pricepuţi şi mai devotaţi pedagogi pe care i-am cunoscut în viaţa mea.

Satisfacţia spirituală este aceea că, prin priceputul învăţător, l-a cunoscut pe Creangă, din abecedarul căruia a învăţat punctuaţia.

Gălăgios şi neastâmpărat, viitorul scriitor găsea în orice, prilej de hârjoană, de dimineaţă până în sară. Veneam pe fugă acasă în vremea prânzului şi după aceeafugeam iarăşi la bucuriile mele.

Ca orice copil, îşi petrece timpul la pârâu, la moară, la bătut mingea în vremea verii; la gheaţă şi la săniuş iarna. În acelaşi timp, participa şi la muncile câmpului: la arat, ori la cosit ori la pădure cu argaţii.

Are, ca şi Creangă, o amintire despre cireşe, dar numai că în acea vreme şi din cireşul lui Ion Gheorghe, mânca cireşe amare.

Împreună cu părinţii, în vremea aceea depărtată a copilăriei vizita acest cimitir curios, în care mai târziu, într-un mormânt i se vor odihni părinţii.

Sadoveanu îşi aminteşte, după cum se vede, aproape toate activităţile ce le desfăşura în copilărie. De fiecare dintre ele se simte legat, impresionat, din fiecare dorind să înveţe câte ceva, învăţătura mea urma o altă lege.

Aceste simple întâmplări căpătau în ochii miraţi ai copilului aspect de minune. Toate minunile nouă ale vieţii care se înfăţişau ochilor se înscriau în mine ca nişte hieroglife durabile.

Încă din primii ani ai copilăriei, scriitorul îndrăgeşte natura: de asemenea auzul meu înregistra acordurile delicate ori grave ale naturii.

101

asociindu-le imaginilor. Ceteam deci viaţa din juru-mi ca un primitiv. Modulaţiile austrului evocau închipuirii mele tablourile dezgheţului şi zâmbetele dintâi ale primăverii.

Sadoveanu, ca şi alţi scriitori, apreciază peisajul atât pentru frumuse ţea lui intrinsecă cât şi pentru faptul că acesta intră în consonanţă deplină cu trăirile personajelor.

Culorile, miresmele naturii, jocul de lumini şi umbre, descrise cu atât talent mai târziu, sunt simţite încă de la primele expediţii şi tot atunci observă că frumuseţea naturii este în veşnică schimbare: Se înşală cine crede că o privelişte e aceeaşi văzută în aceleaşi condiţiuni; că răsăriturile, amiezile şi amurgurile se repetă; că clipele curg monoton. Cine e atent vede şi aude pururi altceva; fiecare fracţiune a vieţii îşi schimbă perspectivele necontenit – şi în sine şi în raport cu noi.

Amintiri neşterse are şi despre o zi de noiembrie, în anul ultim

al gimnaziului, când a fost cuprins într-o febră aprigă de nevoia să scriu o istorisire care ar ieşi oarecum din propria mea substanţă… Ideea povestirii înmugurise dintr-un sentiment care, încă de la vremea aceea, mă împungea ca o nelinişte.

Pornind de la o istorisire a unui pribeag la o stână, într-un peisagiu de singurătate, o dramă de dragoste din trecut, peste care vântul de toamnă sună ca un acord mâhnit peste dureri înmormântate, Sadoveanu scrie o nuvelă, pe care, profesorul de română o va intitula cu arcanul. Şi aşa a început să scrie şi alte nuvele, şi versuri şi drame fără contenire şi cu uşurinţa şi plăcerea pe care le puneam în excursiile mele pescăreşti şi cinegetice. N-au fost niciodată publicate, toate s-au ofilit şi s-au prăpădit.

Evocat în Anii de ucenicie, chipul mamei dispărute prematur, îl va urmări pe scriitor în toate zilele vieţii lui, simţind ca o neîmplinire, ca o pierdere nemăsurată pleca: rea din această lume a fiinţei care i-a dat viaţă:

Îndată ce mama n-a mai fost în această lume, în durerea deznădăjduită ce m-a împins, m-am întors la ai săi… Tot ceea ce nu fusese ea, tot ceea ce năd duise, trebuia să realizez eu, în altă formă… Nu-mi dăduse ea oare privirea, auzul şi zâmbetul păstorilor din veac?

În finalul Anilor de ucenicie, M. Sadoveanu afirmă că aceasta a fost o epocă tihnită a vieţii mele. Pe urmă, liniştea mea a făcut aripi şi a intrat în furtună.

Ionel Teodoreanu se numără printre scriitorii care evocă copilăria, cu nostalgie, cu dorul încă viu după copilăria pierdută, consemnând fapte diverse reţinute de memoria sa afectivă din anii de început ai vieţii.

102

G. Călinescu afirmă că literatura lirică şi imaginară a scriitorului rămâne foarte personală prin tinereţea ei, autentică, prin extraordinara memorie a copilăriei. 54:

—… În tonalitatea elegiacă, Uliţa copllăriei reconstituie creşterea spre viaţă a fratelui mai mic, Puiuţu, şi apoi moartea lui prematură.

Făcând dovada unei pătrunzătoare vibraţii lirice; şi întorcându-se în timp, prin rememorarea clipelor fermecate de odinioară, scriitorul are ca pretext în această scriere o umilă şi neştiută uliţă de margine de târg.

El povestește despre ulița copilăriei sal ca și cum s-ar referi la o ființă dragă – martor nedespărțit care i-a însoțit fratele, inițiindu-l cu nesfârșită afecțiune și atenție pe cele dintâi căi ale vieții.

Ulița copilăriei este o adevărată instruire în universul mic. Pentru a sugera caracterul autobiografic al relatării, scriitorul folosește personificarea și astfel ulița firavă și goală: numai pământ și pietre, devine un prieten de nădejde al copiilor, un martor pașnic și tăcut al miracolelor lumii.

Față de celelalte ulițe ale târgului ce au măturători care le piaptănă, stropitori care le spală, meșteri care le sulimenesc cu smoală și asfalt, ea se slujește singură. Își toarnă apă de ploaie prin uluce; își potrivește părul cu vrăbii; și chipul ei firesc e.

Pornind să descopere lumea, Puiuț, fratele cel mic al scriitorului, întâlnește imaginea leagănului alb, palmele mamei, singura uliță prin care putea păși, ochii mamei, singurele ferestre prin care putea privi.

Primii pași prin molatica împărăție a covorului constituie primul contact al copilului cu lumea înconjurătoare, având ca tovarăș un mielușel de lemn potcovit cu rotițe, bucălat și fumuriu la trup, ca un strugur de lână.

Folosind evocarea plină de lirism și poezie, scriitorul ne face martorii procesului de creștere a puiului de om: Copilăria, iscoditoare ca un copil în fața ușii care ascunde pomul de Crăciun, se înălța, în trupul lui, în vârful picioarelor: creștea.

Trecând cu bine de întâiul avânt și de întâia pribegie, copilul cunoaște alte trepte ale inițierii, ale descoperirilor candide, ale trăirilor între basm și realitate.

O altă etapă din viața copilului curios să cunoască tot ceea ce-l înconjoară este ograda: În curând, pașii lui se căzniră prin ogradă; ulița îl privea înduioșată pe sub poartă, făcându-i semne cu portița: îl chema la ea.

Copilul rămâne însă pentru o perioadă de timp în ogradă ajungând voievod

54 G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Editura Minerva, 1982, p. 750.

al ogrăzii. Aici i se supuneau toți, căci colții dulăului, care-l însoțea supus, erau pravilă temeinică și temută.

Lumea din jur este percepută cu o deosebită acuitate a

simţurilor, într-un sugestiv spirit animist. Rămas pentru o vreme în pragul° porţii, el face cunoştinţă cu uliţa, care cu pietricele, îi şterge lacrimile, făcându-l să râdă, pentru că s-a jucat zile de-a rândul cu buna şi bătrâna uliţă. Era prietenul ei răsfăţat.

Uliţa îl întâmpină pe micul om cu surprize de natură să-l iniţieze şi totodată să-l uluiască la tot pasul. Prin miracolel ei, zmeie mititele, vrăbii şi fluturi, melci, ciori, hulubi, uliţa se dovedeşte a fi un fascinant cosmos în miniatură, în faţa căruia copilul se uimeşte necontenit, pătrunzându-i tainele. Vietăţile pământului, întinsul nesfârşit al cerului albastru, lumina soarelui, trecerea de la un anotimp la altul, totul i se relevă pentru prima oară, acum şi aici.

Într-o dimineaţă de primăvară, uliţa îl învaţă ce înseamnă regene rarea naturii, ca simbol al continuităţii vieţii. Se îmbrăcase în soare şi-l ţinea pe copil în braţele ei, învăţându-l să privească primăvara. Ştia acum că primăvara e o Duminică a pământului şi că florile pomilor sunt drăgălaşe ca surâsul unui copilaş din leagăn; căzute de pe crengi, ele tot râd.

Aceeaşi bătrână uliţă l-a învăţat că toamna e o lumină blândă, aprinsă de copaci, să fie candelă de veghe pământului trudit.

Alături de uliţă, copilul trăieşte şi bucuria sărbătorilor: de Crăciun ea îl aduce din cer, la poarta casei, pe darnicul Moş Crăciun, în timp ce de Paşti ea îi cânta – cu un glas tânguitor de clopot – basmul creştin al deniilor, cu blândul Făt-Frumos – Iisus şi Dumnezeu.

Însoţită de uliţă, copilăria lui creşte spre via/li ca zborul unei ciocârlii spre soare.

Scriitorul sugerează în continuare alte etape importante din viaţă:

şcoala, când uliţa la întovlirăşit pânti la colţ, îl face s-o uite, căci terminând liceul nu se mai juca pe ea, devenise drumeţ. Pentru că dorul de pribegie zvâcnea în el ca avântul mării în pânzele unui însufleţit catarg, aplecându-i tinereţea spre viaţă, uliţa rămâne singură, ca o albie secatcJ.

Plecarea în străinătate, la studii, îi prilejuieşte uliţei momentul de reproş la adresa adolescentului: Vezi! Toţi vin spre casei, numai tu te duci! Despărţirea inevitabilă de casă, dar mai ales de uliţă, are un înţeles adânc – este despărţirea de copilărie: Şi sz fletul lui dezmiardă prin noapte, jos, aproape de pământ, capul unui copil care plângea: Copilăria lui.

Alături de plecarea în străinătate, la studii, războiul, ca prima intruziune în candoare, reprezintă momentele unei maturizări rapide. Uliţa suferă alături de oameni: zile şi zile de-a rându (maşini ferecate, copite de cai.

104

cântece şi chiote, goarne şi fanfare, răcnete şi sudălmi – sjărmară şi pân' găriră tihna uliţii. Se scofâlcea văzând cu ochii, ca un obraz bolnav – prăpădită.

Uliţa este şi martora schimbului de scrisori dintre mamă şi fiul, aviator, aflat în război: Şi uliţa asculta, în ţârâitul greierilor, ecoul plângător al celor două peniţe, atât de îndepărtate, schiţând două doruri risipite în nemărginirea nopţii.

Vestea morţii pe front se prăbuşi în noi ca o ciocârlie fulgerată de soare, la care martoră tăcută este uliţa: Uliţa ştiu. Căci peste puţin, poarta ogrăzii s-a deschis larg, aşa cum deschide bocetul o gură de om. Bunicul, în coşciug, îşi urma nepotul.

Uliţa copilăriei poate fi interpretată ca o elegie a vârstei care iese la un moment dat din zona basmului prin asumarea unei experienţe tragice. Finalul, deşi marcat de tragicele evenimente, aduce o anumită undă de optimism grav:

Trecu vremea, trecu". Şi într-o zi, eu cel sortit să fiu cel de pe urmă din copiii de odinioară m-am pornit spre uliţa părăsită, să împărtăşim împreună spovedaniile unui trecut atât de scump nouă. Şi n-am găsit-o! O viaţă întreagă o ştiusem de veghe la poarta casei; acum nu mai era. Plecase după morminte. Şi-n locul ei era o altă uliţă, pe braţele căreia râdeau alţi copii.55

Aspirând cu toată fiinţa către o zonă de puritate şi candoare, T. Arghezi realizează în Cartea cu jucării o creaţie despre copii, notându-se cu ştiutul umor plastic aspectele lumii infantile, posibile în sine: limbaj special, logică a absurdului, curiozitate.56

Copilul îşi manifestă deplina libertate ludică într-un univers al boabei şi al fărâmei, de scânteieri şi arome, din care poetul, mimând zben ghiul şi şotia copilărească, face un paradis de pitici, de gâze şi de animale mărunte.

În acest univers, poetul îi include în mod firesc pe copii, a căror inocentă şi gingăşie îi apropie de natură.

În volumul Cartea cu jucării, Arghezi împleteşte dragostea pentru copil, ca pentru cel mai mare dintre darurile Creatorului, cu

recunoaşterea candorii şi purităţii specifice sufletului acestuia.

Silindu-se să scrie pentru fiica lui o povestire mică, mică de tot, cât o batistă, poetul se înarmează cu unelte speciale: Din cioburile de porţelan

— Ionel Teodoreanu: Uliţa copilăriei, Bucureşti, Editura Tineretului, 1 966.

56 G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, Editura

Minerva, 1 982, p. 8 1 9.

1 05

ale azurului spart azi-dimineaţă de ciocnetul soarelui în toartele lui, adun cu pensula unui fulg răsucit broboane de lumină. 57

Şi pentru că este o povestire mică, este scrisă jără slove, pe un solz de peşte, şi trebuie citită cu ochianul.

Această jucărie de vorbe în proză, folosind un limbaj pe înţelesul copiilor, deşi se referă la cei doi copii ai poetului, Miţura şi Baruţu, sur prinde cu o fină intuiţie atât psihologia copilului, cât şi naivitatea şi puritatea specifice vârstei mici.

Acest univers al năzdrăvăniilor şi al năzbâtiilor a fost creat de

Mamă: La început, era Mama. Nimic împrejurul ei nu era, decât casa şi bătătura. Nu erau raţe, nu erau pisici, nu erau purcei şi jucării, nu erau găini, şi nici căţei nu erau – şi pe toate le-a fi. cut Mama, care face şi-acum toate cu mâinile ei, pe care Miţu le pupă ori de câte ori mâilţile curate ale Mamei se apropie de faţa ei. (Cum a făcut Mama pe Miţu).

Forţa creatoare a Mamei, sugerată cu ajutorul enumeraţiei negative (nu erau) se extinde şi asupra alimentelor, la început de tot, Mama a făcut cafeaua cu lapte şi smântâna, pentru ca mai apoi să-l facă pe Tătuţu în curte, prin trifoi, ca să nu-i mai fie urât de tot, sau pe Bunica, care e niţel cocoşată.

Pe lângă enumeraţie este folosită în această schiţă şi comparaţia între modul în care se face o prăjitură şi naştere.

Dovedind un umor fin, cu o puternică notă de originalitate, poetul ne arată cum la făcut Mama pe Tătuţu. „Fiind pe atunci mai săracă, n-a putut să cumpere făină, nici coloniale, şi l-a plămădit din tărâţe de mălai. A căpătat un sac întreg şi a pus în Tătuţu tot sacul. Altfel nu ieşea Tătuţu nici aşa de gros, nici aşa de mămăligă.

O imaginaţie bogată şi fantezistă este folosită în naşterea lui

Miţu din o pungă de făină, o cană cu lapte şi cinci albuşuri de ouă bătute şi cinci gălbenuşuri frământate bine, la care a adăugat şi q bucată de vanilie şi zahăr mult, cernut printr-o sită blondă.

După un întreg proces de creare, fiindcă a voit să aibă o fată sprintenă, care să stea mai mult în picioare şi mai mult să umble, Mama i-a fi. cut fluierele lungi, atât deasupra, cât şi dedesubtul genunchilor, ferindu-se să-i îngreuieze şoldurile cu aşternuturi leneşe şi somnoroase. Din această cauză, la ieşirea din cuptor, fetiţa este frumoasă, subţire, zveltă. Triplul epitet, ca şi metaforele folosite au contribuit la portretul fetiţei, plămădit din cocă şi nuci.

57 T. Arghezi, Cartea cu jucării, în Scrieri, vol. VII, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

1 965, p. 9.

Alte schiţe ca Pomul cu păpuşi sau între Miţu şi Baruţu prezintă relaţiile între părinţi şi copii sau între copii şi bunici.

Într-o zi Baruţu s-a emancipat: A ocărit pe Mama – mare I i-a răspuns răstit: «Nu veau! şi a repetat de câteva ori că nu vrea, posomorât şi bătând chiar cu pumnul în scaun, unde-i ajungea mâna mai bine decât pe masă. De ce se întâmplă aşa? Pentru că Mama-mare nu l-a «ciupit» niciodată. Şi pentru a nu fi nedumeriţi, aflăm că ciupit înseamnă bătut.

Despre această nemaipomenită întâmplare, Tătuţu află din raportul lui Miţu, care mai spune, de era să i se facă rău, că Baruţu a făcut-o pe Mama-mare poată, adică proastă. Povestirea, cu mesaj etic, scoate în evidenţă, de fapt, grija bunicii pentru nepotul neascultător şi nerecunoscător:

Ce i-a fi. cut lui Mallla-mare, ca să cuteze asemenea ocări? Nu i-a dat cu linguriţa, la cafea, de către trei şi patru ori «mâstână» cu zahăr, pe subt ascuns, ca să nu vadă Miţu? Nu i-a adus mereu câte o bomboană, două, în poşeta ei cu o cheie mare, care de abia încape, şi cu o cheie mică?... Toate sacrificiile posibile le-a fi. cut Mama-mare, şi el tot nesimţitor a rămas!

Dar salvarea lui Baruţu vine tot de la Miţu: Ştii ce-a zis atunci Baruţu, Tătuţule? A zis că nu a zis că e Mama-mare proastă, a zis că e proastă pisica.

Copiilor cuminţi, pentru că nu au bătut azi toba cu vătraiele în fundul cazanului de rufe, pentru că nu au aruncat cu farfuriile pe geam,

pentru că nu au rupt vârful de la toate creioanele, pentru că nu au lăsat apa deschisă, ca să înece casă, pentru că nu au îndreptat ceasornicul cu cioca nul, nici nu l-au prăjit, pentru că nu au fiert pantofii şi pentru multe altele, Tătuţu s-a hotărât să le facă un dar, ducându-i într-un loc dincolo de apă şi peste drum de moară, unde Moşu-cubarba – cât-cânepa-şi-cu-sprâncenele cât-peria de – haine macină toată ziua faină de cozonaci, unde se aFlă un pom în care cresc păpuşi, din care pricină pomul se cheamă păpuşoi, adică tată de păpuşi. Cu umor şi dorinţa de a-şi instrui copiii, explicaţia continuă: Păpuşile astea n-au mamă, au numai tată, dar nici nu vă închipuiţi ce mai tată au: cu douăsprezece mustăţi şi douăsprezece ţăcălii de ţap, toate roşcovane: aşa e neqmul lor; de stat la soare mult s-a pârlit. Pentru că pomul cu păpuşi e un pom deştept, face şi mărgele galbene de chihlimbar.

Joaca copiilor şi a lui Tătuţu continuă, şi dacă copii vor fi cuminţi, vor vedea şi alte lucruri minunate peste deal şi dincolo de locul unde bombăne albinele şi mârâie ursul.

Mesajul etic al poveştilor se vede şi în schiţa Judecata, în care Baruţu, vinovat că scuipă şi scoate limba, e vindecat, prin ameninţarea că va fi dat la ţigani.

107

La această pedeapsă aspră s-a ajuns după mai multe mustrări, care au rămas rară rezultate: Pe domnul bătrân nici nu l-a ajuns scuipatul lui Baruţu, pentru că, ziserăm, tot pe sine s-a scuipat. Dar e de judecat gândul rău, şi acesta a fost judecat. Judecata s-a terminat cu împăcarea generală. Nu se va mai vorbi niciodată de scuipat şi de scoaterea limbii.

Miţura şi Baruţu scormonesc şi descoperă tainele universului înconjurător, care a fost creat desigur, de Tătuţu şi de Măicuţa. În acest univers este şi veselie şi tristeţe, ca în orice viaţă adevărată: jucăriile mănâncă dulceaţă şi bomboane, bomboanele sunt amăgitoare pentru că se sparg sau se pierd în văzduh, iar cheile sunt instrumente de apărare ale celor mari şi vicleni împotriva celor mici şi lacomi.

Coco şi pisica, Vârsta fericită, Piatra piţigoiului şi altele au aceiaşi eroi, copiii, şi acelaşi univers, îndreptăţindu-l pe G. Călinescu să afirme că T. Arghezi rămâne un poet adevărat şi în paginile de proză: Tudor Arghezi nu este un prozator, ci un poet care se coboară cu toate aripile lirice în cronică.58

În povestirea Dumbrava minunată, Mihail Sadoveanu dezvăluie

aspecte ale unei copilării umbrite de tristeţe, petrecută în mijlocul unei naturi feerice.

Sensibil la durerile înăbuşite ale oamenilor în general, şi ale copiilor în special, şi inspirându-se din numeroase aspecte ale lumii infantile, cu gândurile, emoţiile, năzuinţele, necazurile sau bucuriile ei, M. Sadoveanu transferă în societatea modernă o dramă pe care copiii o cunosc încă din basme: drama fetei orfane şi oropsite de mama vitregă.

Într-un târg de provincie, orfană de mamă, locuieşte Lizuca, o fetiţă de şase ani, care nu se împacă cu atmosfera din casă, creată de mama vitregă, Mia Vasilian, găsindu-şi mângâierea în prietenia devotată a căţelului Patrocle.

Povestirea debutează cu o zi de primire în casa doamnei V asilian, într-o atmosferă tipic provincială, văzută cu ochi satiric de Sadoveanu: gazda, cu pretinse însuşiri şi talente, face conversaţie plină de vervă cu musafirele, pe care, în gând, le detestă pentru înfăţişar a lor dizgraţioasă sau pentru lipsa de gust a toaletelor.

Fetiţa este neglijată de mama sa vitregă, care-şi petrece tot timpul primind vizitele prietenelor ei din societatea înaltă a oraşului.

În timpul conversaţiei, gazda se lamentează în legătură cu concesiile făcute de ea în această căsătorie, în care soţul este mai vârstnic şi de condiţie socială sub nivelul soţiei şi, pe deasupra, a mai fost însurat o dată. I-a rămas

58 G. Călinescu, op. cit., p. 8 1 6.

şi-un copil, o fetiţă care… e un fel de ghimpe între ei… un copil, vai! destul de rău crescut. Asta aduce puţină umbră vieţii lor, nu-i aşa?

Aceasta este părerea mamei vitrege, aceste cuvinte sunt un preludiu pentru portretul Lizucăi, care apare pe nesimţite în salon, într-un moment când schimbul de complimente… mişcările rotunde, zâmbirile şi poftirile locotenentului Micuş Lazăr, cumnatul doamnei Vasilian, împrăştiară în salonaşul grenat… un abur de nobilă uitare şi voie bună.

Gestul şocant de a se strecura spre tablaua cu şerbet fără să stea deloc în cumpănă. şi fără să-i pese de nobila adunare şi de a-şi înfige două degete în chisea scoţându-le împodobite c-o bucată nestatornică de şerbet este semnificativ pentru tratamentul de care are parte în casa părintească şi are urmări hotărâtoare pentru ea.

Fetiţă mărunţică, însă voinică şi plinuţă, Lizuca, năcazul

doamnei Vasilian, o ruşine, şi o nenorocire, este în acelaşi timp dihanie şi soi rău pentru servitoare.

Nici aspectul fizic nu o face mai plăcută mamei vitrege: Rochiţa de doc albastru stătea strâmbă şi în chip cu totul nepermis pe trupuşorul ei. Botinuţele îi erau pline de colb şi cu şireturi desfăcute. Colţunii căzuseră şi arătau nişte picioruşe pârlite de soare, cu genunchii nu tocmai curaţi. Capu-i era foarte scurt tuns, băieţeşte, şi arăta în rotunzimea lui felurite bulbucături neregulate. Năsuşoru-i mititel ar fi avut nevoie de batistă, lucru pe care-l dovedeau şi mânicile rochiţei! Gura-i era cam mare şi obrajii prea roşii. Nu era deloc frumuşică şi delicată duduia Lizuca. Numai ochii căprui, umbriţi de gene negre, aveau în ei câte o mică floare de lumină.

Faptul că Lizuca, nu era deloc frumuşică şi delicată, exprimă, în mod ironic, pretenţiile mamei vitrege, pentru că, dincolo de înfăţişarea neîngrijită de copil neglijat, se ascunde un chip cu o frumuseţe morală, puritate şi deli cateţe sufletească specifice copiilor în general. Aceste calităţi se dezvăluie într-un mediu prietenos, altul decât cel din casa mamei vitrege.

Scoasă cu forţa din salon de servitoare, care nu o simpatizează nici ea, flămândă şi lipsită de apărarea tatălui, Lizuca pleacă de acasă, în amurg, spre casa bunicilor, însoţită de căţelul ei, Patrocle.

Lăsarea treptată a nopţii printr-un măiestrit joc de umbre şi de lumini pregăteşte trecerea de la real la fantastic, în lumea fetei pătrunzând perso naje din lumea fermecată a basmului: domniţa, prichindeii, licuricii etc.: Şi cu toate că spre răsărit se înroşea luna şi creştea lumina peste pâcla ogoarelor, în pădure o umbră tainică şi deasă se întindea, izvorând din văi şi cotloane necunoscute… Dumbrava rămase iar tăcută în fumul ei de lumină, ca într-un vis. Şi duduia Lizuca înţelegea că în farmecul acela are să se-ntâmple ceva deosebii.

109

Rămasă peste noapte în Dumbrava minunată, Wlde adoarme, visul ei îmbină fenomenele din realitatea înconjurătoare cu amintiri din lumea basmului, cunoscut din povestirile bunicilor. Lumea basmului, în care animalele şi plantele antropomorfizate comunică cu omul, îi este mai apropiată.

Ea se destăinuie căţelului Patrocle ca Wlui prieten adevărat, în timp ce Floarea-Soarelui lăsă să cadă deasupra copilei două petale ca

nişte fluturi de lumină şi clătină întristată din cap.

Necazurile de copil orfan, lipsit de dragostea mamei dispar în această lume feerică cu personaje minunate din basm, pentru că ea atribuie însuşiri omeneşti tuturor vieţuitoarelor pe care le întâlneşte în drumul ei. Convorbirea imaginară cu Floarea-Soarelui scoate în evidenţă suferinţele îndurate de fetiţă: Căci acasă nu mai puteam sta. Tata a bătut din picior la bunid şi nu mă mai lasă la dânşii. Şi când era tata acasă, mămica se sfădea cu dânsul, ţipa subţire, cerea să vândă livezile şi pădurea. Tata nu voia şi zicea că sunt ale mele, rămase de la mama… Pe urmă tata s-a dus; iar mămica mă tot bătea, dar eu nu plângeam. Mă strecuram la Patrocle, în cuşca lui, şi stam acolo ascunsă şi mă gândeam la mama, care s-a dus şi nu s-a mai întors. Mama mea a murit.

Descriind drumul Lizucăi prin Dumbrava minunată, scriitorul împleteteşte acţi Wlile fetei cu descrieri de natură, aşa cum apar în imaginaţia acesteia, asemănătoare, prin hiperbolizare, celor din basme: Îndată ce soarele scăpătă după culme, luna alungată de pe tărâmul celălalt ieşi la răsărit, la marginea dumbrăvii. Niciodată Lizuca nu văzuse luna aşa de aproape şi aşa de mare. O nelinişte i se furişă în suflet. Spre asfinţit, în fundul pădurii, clipeau încă fire de jar sub spuză; într-acolo se strecurau nestmţit cele din urmă păsărele, dându-i bună seara. Şi cu toate că spre răsărit se înroşea luna şi creştea lumina până peste pâcla ogoarelor, în pădure o umbră tainică şi deasă se-ntindea, izvorând din văi şi cotloane necunoscute. Lizuca se simţi puţintel înfricoşată.

Dar fetiţa, aflată pentru prima dată în această situaţie, se va simţi din ce în ce mai bine, într-o lume prietenoasă, creată în antiteză cu lumea ce tocmai o părăsise, o lume de basm în care apar ca personaje şi bunicii ei.

În vis, îi apar personaje cunoscute din basme; Statu-Palmă, Sfarmă Piatră şi Strâmbă-Lemne.

Povestea Lizucăi, concepută în nouă capitole, cu câte un titlu care sintetizează conţinutul acestora, se desfăşoară simplu, sub formă de mono log permanent, în timp ce impresiile fetei, conferă povestirii W1 farmec nespus prin aerul lor de înţelepci Wle bătrânească şi naivitate, prin umorul şi duioşia lor.

1 10

de ţărancă

Personajelese grupează, ca şi în basme în două categorii: pozitive şi negative.

Alături de Lizuca, în categoria personajelor pozitive apar şi bunicii, oameni simpli şi cinstiţi ce duc un trai modest, care o iubesc sincer pe fetiţă, Patrocle, prietenul credincios (un fel de cal năzdrăvan din poveste), vieţuitoarele din pădure, cărora fetiţa le atribuie însuşiri omeneşti şi personajele din lumea basmelor.

Personajele negative, mai puţine, numără în primul rând, pe mama vitregă, pe servitoare şi pe musafiri, martorii în faţa cărora, se dezvăluie răutatea mamei vitrege. Lor li se plânge aceasta că fetiţa merge la bunicii ei ce locuiesc la marginea târgului şi de acolo a venit cu mutre şi cu obiceiuri şi din această cauză nu poate să-i dea o educaţie aleasă şi nici nu o poate îmbrăca aşa cum trebuie. În realitate, neglijată şi lipsită de căldura mamei, Lizuca este o fetiţă care începe să înţeleagă cum este viaţa ei şi capătă curajul şi îndrăzneala să părăsească locuinţa părintească, pornind într-o adevărată aventură.

Mama vitregă se caracterizează prin vorbele şi acţiunile ei, prin părerile despre ea ale Lizucăi şi ale bunicilor. Ea este tipul mamei vitrege, care nepăsătoare faţă de o fetiţă nevinovată, este dornică de petreceri, de o viaţă uşoară, lipsită de griji şi de orice sentiment uman faţă de micuţa orfană, pe care o persecută, dar şi lipsită de respect faţă de soţul său.

Alături de monolog, în povestire apare descrierea în care alternează planul real cu cel fantastic. Cităm, alături de alte exemple şi descrierea serii în care Lizuca se hotărăşte să plece la bunici: Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi şi juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Uliţa se ridica, pustie şi singuratică spre strălu cirea asfinţitului. Clopote începură a bate dulce şi trist, de la bisericile târgului.

Peisajul, descris cu multe comparaţii şi epitete, creează o atmosferă tihnită, care se prelungeşte şi în drumul Lizucăi, pregătind intrarea fetei în dumbrava Buciumenilor, similară cu împărăţia minunată a poveştilor: Era în juru-le tăcere şi singurătate: ş-o lumină dulce se cernea printre crengile sălciilor. Nu se auzea nici lătrat de câne, nici chemare de pasere. Parcă intraseră în ţinutul de basm... Deasupra, departe, se pleca cerul albastru spre dumbravă, curgând ca o apă: ş-o împărătească pajură plutea pe tala zul acela, cu aripile neclintite.

În ochii Lizucăi, elementele naturii capătă dimensiuni fantastice, şi tot fantastice sunt şi personajele din jurul fetei ca Domniţa prichindeilor, care făcând un semn de ameninţare spre pârău, face să apară un podişor de argint cu parmaclâc în filigran şi după un alt semn lumina lunii începu a

1 1 1

curge în poieni ca o ploiţă. În această minunată atmosferă, copacii, florile capătă chipul unor arătări ciudate şi fetiţa însăşi devine personajul visului pe care îl trăieşte.

Universul copilăriei este evocat şi în Amintiri din copilărie de I. Creangă. În aceste amintiri, scriitorul humuleştean povesteşte copilăria copilului universal (G. Călinescu) şi afirmaţia criticului atrage atenţia asupra faptului că Nică a devenit un personaj în care se ascunde tipul copilului de oriunde şi de oricând.

Copilăria este asociată cu jocul şi joaca, care îl preocupă pe copil, eliberându-l de regulile vieţii: Copilul, încălecat pe băţul său, gândeşte că se a fi a călare pe un cal de cei mai straşnici, pe care aleargă, cu voie bună, şi-l bate cu biciul şi-l struneşte cu tot dinadinsul, şi răcneşte la el din toată inima, de-ţi le auzul.

Lumea copilăriei se dovedeşte a fi o lume proprie, cu alte reguli şi legi, aflată adeseori în conflict cu lumea oamenilor mari. În această lume, timpul îşi pierde mersul normal, copilul uitând de tot şi de sine.

Autorul sugerează, că numai în copilărie, se păstrează inocenţa şi că odată cu depărtarea sau ieşirea din copilărie, omul se depărtează în timp şi în spaţiu, ieşire ce echivalează cu pierderea inocenţei, a purităţii, pierdere ce presupune asumarea responsabilităţii faptelor.

Este ştiut, de altfel, că în nevinovăţia vârstei şi a jocului, copilul nu-şi asumă consecinţele faptelor sale.

Episodul cu scăldatul este semnificativ în acest sens, pentru activitatea distractivă, adică jocul care îl abstrage pe copil din lumea reală, purtân du-l în una imaginară, ce se desfăşoară într-un prezent etern.

Cu toate că mama avea nevoie de el, Nică o şparleşte la baltă, cu gând rău asupra mamei, cât îmi era de mamă şi de necăjită. Ştiind că îl va găsi acolo, mama vine şi ea într-un târziu la baltă unde asistă neputincioasă la un adevărat spectacol, de fapt, un joc, care-l face pe Nică să uite de existenţa reală: mă vede tologit, eu pe/ea goală, pe năsip, cât mi ţi-i gliganul; apoi, în picioare, ţiind la urechi câte-o

lespegioară fierbinte de la soare, cu argint printr-însele, şi aci săream într-un picior, aci în celălalt, aci plecam capul în dreapta şi la stânga spuind cuvintele: «Auraş, păcuraş, I Scoate apa din urechi, I Că ţi-oi da parale vechi; I şi ţi-oi spăla cofele I şi ţi – oi bate dobele!». După aceea zvârleam pietrele, pe rând, în ştioalna unde mă scăldam: una pentru Dumnezeu şi una pentru dracul, făcând parte dreaptă la amândoi; apoi mai zvârleam câteva, de încuiam pe dracul în fundul ştioalnei, cu bulbuci la gură; s – apoi huştiuliuc! şi eu în stioalnă, de-a cufun dul, să prind pe dracul de un picior, căci aşq ni era obiceiul să facem la scăldat, de pe când Adam-Babadam. După asta, mă mai cufundam de trei

1 12

ori în rând, pentru Tatăl, pentru Fiul şi Duhul Sfânt, şi înc-o dată, pentru Amin. Apoi mă trăgeam încetişor pe-o coastă, la marginea bălţii, cât mi ţi-i moronul, şi mă uitam pe furiş cum se joacă apa cu picioruşele cele mândre ale unor fete ce ghileau pânză din susul meu.

Singur, copilul recunoaşte că în starea în care se află cuprins de fericire, uitasem că mai trăiesc pe lume. Privindu-l chiar şi mama cea grăbită, necăjită şi cu multă treabă, iroseşte o jumătate bună de oră, după care, pierzându-şi răbdarea, îi fură hainele, lăsându-l cu pielea goală în baltă.

Şi celelalte episoade, cu cireşele sau cu pupăza, dovedesc aceeaşi dorinţă de joacă a copilului, aceeaşi lipsă de griji ca şi aceeaşi lipsă de responsabilitate, dincolo de hazul pe care-l transmite, rolul lor fiind de cunoaştere şi de formare. Se observă că toate sfârşesc prin eşec, pentru că Nică trebuie să înveţe din toate câte ceva.

Încet-încet; sfera de cunoaştere se lărgeşte, copilul luând în stăpânire lumea prin morala pe care fiecare păţanie nouă i-o impune.

Între Nică de la începutul cărţii şi cel de la sfârşitul ei, există o deosebire sigură.

Întâmplările trăite, l-au făcut să-şi piardă inocenţa, să iasă din tărâmul miraculos al copilăriei, dar l-au făcut să încerce, uneori dramatic, şi experienţa cunoaşterii, exemplificată cu sosirea la Socola, care are loc într-un târziu noaptea, ce ar putea fi un simbol al necunoscutului nepri etenos în care copilul se simte lipsit de apărare.

În volumul său de schiţe, intitulate sugestiv Recreaţia mare, Mircea Sântimbreanu nu se lasă atras de aspectele mirifice ale copilăriei, ci de felul cum copilul, ajuns şcolar, cunoaşte succese, dar mai ales insuccese, arătând că personalitatea sa în devenire, este

strâns legată de rezultatele la învăţătură.

Folosindu-se de o fină ironie, autorul ne face cunoştinţă cu elevi şi eleve, mai puţin dedicaţi studiului şi din această pricină, aflaţi în situaţii comice.

Eleva din Hamurabi, pe numele ei Eugeniţa, nu a învăţat lecţia şi de frică să îl – o asculte stă pitită în banca sa ca – într-o tranşee, ascunsă după meterezul din faţă – cel mai spătos coleg. Mai întâi răsuflă uşurată, crezând că profesorul nu mai ascultă, pentru că a închis catalogul. Dar pentru că se înşală şi profesorul pune întrebări elevilor din bancă, se strâmbă ca săge tată într-o măsea şi se pitulează din nou în spatele meterezului, cu ochii închişi, aşteptând glonţul rătăcit al vrunei întrebări.

Hotărâtă să nu fie prinsă – Eugeniţa ridică mâna, şi lungită peste bancă, cu mâna în aer, pare o praştie întinsă, din care e gata să-şi ia zborul… răspunsul.

1 13

La următoarea întrebare, tocmai când plănuia să scape intenţionat penarul pe jos, este numită să răspundă. Neavând încotro şovăitoare, palidă, răspunde cu glasul pierdut: Habar… n-am.

Concluzia sau învăţătura schiţei este că nicio strategie nu este valabilă, atunci când un elev nu învaţă lecţia.

Se remarcă comparaţiile. Pentru a nu fi văzută de profesor, eleva care nu şi-a învăţat lecţia la istorie se lipeşte şi mai tare de pupitru, ca un calcan de fundul mării.

La ora de fizică, elevul Tică ltu, repetent, în timp ce profesorul explică la tablă legea Boyle-Mariotte, se gândeşte că mult mai eficientă ar fi o altă lege, prin care fiecărui elev repetent să i se dea nota I O din oficiu la fiecare obiect la începutul fiecărui trimestru… Neatent la explicaţiile profesorului, nu înţelege nimic şi atunci când este întrebat ce este legea Boyle-Mariotte, el răspunde, comparând-o cu legea, la care visa, că este o mare nedreptate.

Schiţa îndeamnă elevii să fie atenţi la explicaţiile profesorului, din timpul predării. (O mare nedreptate).

Autorul nu comentează acţiunile elevilor care greşesc, ci pune în faţa cititorului faptele lor reprobabile, de copii mincinoşi, corigenţi sau repetenţi, neatenţi etc.

Faptele lor se află la graniţa dintre comedie şi tragedie. Astfel, elevul Cămui Aurel, în loc să fie atent şi să înveţe matematică, în

respectivele ore, el, căpitanul echipei de fotbal, se preocupă să organizeze un meci amical cu echipa altei clase. După şase provocări, toate concepute în orele de matematică, după antrenamente şi alte pregătiri, elevul, căpitan de echipă nu este lăsat să joace chiar de echipa sa, pe motiv că a rămas corigent la matematică.

Supărarea băiatului este redată concis, aproape telegrafic, cu o undă de umor: Lăsându-l câteva clipe să-şi caute cuvintele în fundul bascului pe care-l răsucea în mână, ca un şofer volanul la serpentine, mi-am privit cu atenţie iritatul vizitator. Furtună. Obrazul – nor. Ochii – fulger. Vocea – tunet. În această stare, îşi mărturiseşte necazul: Vă spun sincer… nici n-am cuvinte”. Ştiţi ce-au făcut? Ştiţi de ce au fost în stare? „Ei bine, n-o să ghiciţi niciodată”. Nu m-au primit să joci Pe minei Cămui Aurel. Stoper. Căpitanul echipei… Şi ştiţi de ce?”. Pentru că sunt căzut la matematică”. E nemaipomenit! Vă spun sincer, nici n-am cuvinte”. Să nu mă lase ei să joc, pe mine, Cămui Aurel, stoper, căpitanul echipei, şi care mi-am sacrificat toate orele de matematică din trimestrul îi pentru meciul acesta. (N-am cuvinte).

1 14

Folosind aceeaşi metodă, schiţa Cavalerul dreptăţii îl prezintă pe

Gogu Buzdugan, care, cu bicepşii lui de beton, cu caracterul său cutezător şi generos, cu cavalerismul său, ce are ca deviză Onoarea mai presus de orice, este, de fapt „un fals cavaler ai dreptăţii.

Faptele lui contrazic vorbele, onoarea pe care o apără cu atâta străş nicio se dovedeşte a fi greşit înţeleasă. Cavalerismul său – o vorbă goală.

Aflând că o fetiţă a fost bătută de un băiat, cavalerul Gogu Buzdugan se repede să-i facă dreptate întunecat, răzbunător, răvăşit de indignare: Ascultă, mă huliganule, de ce ai lovit această biată fetiţă? Netrebnicule, nu vezi ce slabă e?

Netrebnicul şi huliganul se apără, spunând că n-a bătut-o pe fată, ci numai a înghiontit-o, pentru că l-a făcut obraznic.

Dar apărătorul onoarei, cavalerul dreptăţii reacţionează invers de cum ne aşteptam., Fata din fetiţă slabă devine o musculiţă, care a avut îndrăzneala să insulte un băiat, făcându-l obraznic: Cum îţi permiţi tu, o musculiţă, să insu/ţi un băiat? Bine ţi-a făcut! Şterge-o, că-ţi dau un brânci de nu te vezi!

Scuza şi vorbele adresate băiatului pe care, la început îl numise

huligan, ne lămuresc ce înţelege el prin onoare şi ce fel de dreptate slujea: Uite ce e, amice. Te rog să mă ierţi. Ştii, eu credeam că ai bătut-o fără niciun motiv... Dar, dacă te-a jignit, sunt de acord. Asta e o chestie de onoare!

Condamnată, rară alte comentarii este şi fapta unui băiat, care, nevrând să stea la rând la telefon, preferă să mintă. Băiatul îi uimeşte pe oamenii de la telefonul public, prin recunoaşterea unui mod original de a învăţa: Pac, pac – două noduri şi aşa mai departe, pac – pac – pac – pac! Adio uitare! Vii la teze cu mâinile în buzunare, fluierând, fără ghiozdan. Maculatorul de istorie – batista de la piept; caietul de geografie – o batistă cadrilată; la geometrie, la aritmetică – una în dungi respectiv pepit. „Nici nu mai dau pe la librărie. Direct la Textila. De data aceasta, băiatul şiret, ce se crede grozav, este admonestat de oamenii de la telefon, care îl privesc cu compătimire şi nesfârşită milă: La urmă, nepricopsitule. La coadă!

Adevăratul personaj al schiţelor lui M. Sântimbreanu este micul şcolar. El este ironizat de autor pentru că face greşeli de scriere (Se caută o greşeală), nu înţelege ce înseamnă prietenia (Dubla calitate), nu citeşte, dar improvizează (Un băiat citit), nu ştie ce înseamnă adevărata dărnicie (Dar nicia) etc.

Autorul nu-şi manifestă aprobarea sau dezaprobarea pentru faptele micului şcolar, pentru şmecheriile lui improvizate şi păguboase, notând lapidar reacţiile colegilor ce-i sancţionează acţiunile.

1 15

Elevul leneş, dar şmecher, ce vrea să braveze este personajul principal al schiţelor, mici scenete, a căror acţiune se petrece în clasă, în curtea şcolii sau acasă.

Fără a cădea în didacticism şi fără a plictisi, schiţele lui M Sântim breanu, satirizând comportamentul unor elevi, contribuie la formarea unor trăsături pozitive de caracter.

1 16

Natura şi vieţuitoarele

Accesibilitatea şi adeziunea micilor cititori la scrierile despre natură şi vieţuitoare se explică prin crearea unui univers similar celui uman, în care copiii se regăsesc pe deplin. Ei privesc animalele, plantele în chip antropo morfizant, atribuindu-le gândurile, sentimentele, grijile, aspiraţiile proprii. În lumea vieţuitoarelor apar relaţii sociale şi familiale, ciocniri între puternici şi slabi, buni şi răi,

bogaţi şi săraci, apar drame omeneşti ca înstră marea, inadaptabilitatea, pedeapsa neascultării, consecinţele lenei, ale răutăţii, încleştarea teribilă în lupta pentru supravieţuire şi perpetuarea speciei etc.

Personificarea este procedeul artistic important în înfăţişarea acestei lumi miraculoase a necuvântătoarelor.

Emil Gârleanu publică în 191 O volumul Din lumea celor care nu cuvântă, prin care se introduc în literatura română povestiri inspirate din lumea plantelor, gâzelor şi animalelor. Bun cunoscător al naturii, el s-a apropiat cu înţelegere, sensibilitate şi dragoste de lumea vieţuitoarelor mărunte, în a căror viaţă a găsit similitudini, creând o altă lume, a cuvântătoarelor în care a descifrat sensuri şi învăţăminte de mare preţ pentru oameni.

În schiţa Gândăcelul se subliniază încrederea în forţele proprii. Antiteza dintre realitate, gândăcelul fără prea mari puteri şi visul sau aspi: raţia sa – ajungerea la soare – constituie un bun exemplu pentru copii.

O altă scriere cu un mesaj important este şi Căprioara – puterea dragostei materne, dusă până la sacrificiul suprem.

Schiţa debutează printr-un moment cheie din viaţa acestei fiinţe delicate a pădurii, momentul în care trebuie să se despartă de puiul ei, ajuns la vârsta înţărcării, pentru a-l lăsa să trăiască singur, conform legilor eterne ale naturii. Atmosfera este calmă, liniştită, neprevestind nimic din tragedia ce avea să urmeze: Pe muşchiul gros, cald ca o blană a pământului, căpri oară stă jos, lângă iedul ei. Acesta şi-a întins capul cu botul mic, catifelat şi umed, pe spatele mamei lui şi, cu ochii închişi, se lasă dezmierdat. Căpri oară îl linge, şi limba ei subţire culcă uşor blana moale, mătăsoasă a iedului.59

59 Emil Gârleanu, Din lumea celor care nu cuvântă, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1 981.

Fiind umanizată, căprioara devine un adevărat simbol al dragostei materne, cu toate implicaţiile ei: tandreţe, milă, teamă, durere, curajul gestului dramatic, dar necesar despărţirii spre binele puiului.

Lupta din sufletul căprioarei este înfăţişată cu atribute omeneşti:

Mama îl priveşte şi-n sufletul ei de fugarnică încolţeşte un

simţământ stăruitor de milă pentru fiinţa fragedă căreia i-a dat viaţă, pe care a hrănit-o cu laptele ei, dar de care trebuia să se despartă chiar azi, căci vremea înţărcatului venise de mult încă. Şi cum se uita aşa, cu ochii îndureraţi, din pieptul căprioarei scăpă un muget înăbuşit de durere; iedul deschise ochii. Căprioara se îmbărbătează, sare în picioare şi porneşte spre ţancurile de stâncă din zare, printre care vrea să-l lase rătăcit. Acolo sus, e păzit şi de duşmănia lupului şi de iscusinţa vânătorului, căci pe muchiile prăpăstiilor acelora numai ele, caprele, puteau a se încumeta. Acolo l-ar fi ştiut că lângă dânsa.

Căprioara porneşte cu iedul spre munţi, într-un ritm alert, pentru a-i încerca puterile: Căprioara îşi azvârle picioarele în fugă fulgerătoare, în salturi îndrăzneţe. Nici iedul nu se lasă, ţinându-se voiniceşte de urmă. Pe picioarele subţiri ca nişte lujere „iedul se avântă ca o săgeată behăind vesel şi zburdând de bucurie.

În comuniune perfectă cu animalele, natura se schimbă, devenind ameninţătoare şi prevestind, parcă, ceea ce urma să se întâmple: Trece din poiană în poiană, intră apoi pe supt bolţi de frunze, pe urmă prin hrube adânci de verdeaţă, până ce pătrunde în inima întunecată, ca un iad, a pădurii.

Pădurea devine într-adevăr un loc primejdios, pentru că simbolic, lumina scade, iar spaţiul se micşorează.

Pe măsura tensiunii trăirilor căprioarei, scenele dinamice se domo lesc brusc şi punctul culminant îl constituie întâlnirea cu lupul şi hotărârea mamei de a-i abate atenţia de la ied, salvându-l cu preţul vieţii ei. Exprimarea este lapidară, cerută de apariţia surprinzătoare a duşmanului, de dramatismul neaşteptat al situaţiei: Dar în aceeaşi clipă căprioara se opreşte, ca de o presimţire adulmecând. În faţa ei, supt o cetină, ochii lupului străluceau lacomi. Un salt, şi iedul ar fi fost sfâşiat. Atunci căprioara dă un zbieret adânc, sfâşietor, cum nu mai scosese încă, şi, dintr-un salt cade în mijlocul luminişului.

Grija pentru ied depăşeşte orice durere fizică a mamei, iar jertfa ei transmm: v:!... Pde. profundă emoţie: Prăbuşită în sânge, la pământ, supt colţii fiarei, căprioara rămâne cu capul întors spre iedul ei şi numai când acesta, înspăimântat, se topeşte în adâncul păci. urii, căprioara simte dure rea, iar ochii i se tulbură de apa morţii.

118

Iedul se topeşte în adâncul pădurii, departe de primejdie, în timp ce imaginea lui va fi ultima din ochii şi inima mamei.

Scriitorul, plin de compasiune, preţuieşte jertfa mamei într-o una gine metaforică de mare frumuseţe: iar ochii i se tulbură de apa morţii.

Umanizând Lumea celor care nu cuvântă, scriitorul ne oferă o schiţă, de o incontestabilă valoare, instructiv-educativă. Alături de cunoştinţe despre viaţa căprioarelor, scrierea prezintă, într-o atmosferă tulburătoare, cel mai nobil sentiment uman – dragostea de mamă, dusă până la sacrificiul suprem.

O aftă creaţie inspirată din sentimentele de dragoste şi de sacrificiu ale mamei este Puiul de I. Al. Brătescu-Voineşti.

În povestiri ca Privighetoarea, Moartea lui Castor, Puiul, autorul surprinde anumite aspecte ale relaţiilor dintre om şi natură, aspecte cu semnificaţii profunde. În acelaşi timp, el condamnă intervenţia omului care distruge echilibrul şi armonia naturii.

Titlul este sugestiv: un pui de pasăre sau un pui de om se confruntă cu marile necunoscute ale existenţei şi pentru că nu ţine seama de experienţa celor mari, cade victimă propriilor sale greşeli. Mesajul moral este formulat chiar la început, într-un moto: Sandi, să asculţi pe mămica.

Chiar dacă vârsta copilăriei se caracterizează prin curiozitate, neastâmpăr şi în acelaşi timp naivitate, ideea este că cei mici trebuie să se folosească de experienţa de viaţă a părinţilor, să-i asculte şi să le urmeze poveţele, pentru a reuşi în viaţă.

Scrierea se bazează pe câteva aspecte esenţiale din viaţa păsărilor călătoare: sosirea în ţară, pregătirea cuibului, clocirea şi apariţia puişorilor, învăţarea zborului, părăsirea meleagurilor noastre din cauza iernii nemiloase.

Totul se desfăşoară după nişte legi ale naturii în virtutea cărora aceste fiinţe luptă cu primejdiile, adaptându-se la noile condiţii de viaţă pentru a supravieţui.

Cei şapte puişori ca nişte gogoşi de mătase sunt hrăniţi cu dragoste de prepeliţa mamă: Prepeliţa prindea câte o furnică ori câte o lăcustă, le-o fărâmiţa în bucăţele mici, şi ei, pici pici pici, cu cioculeţele lor, o mâncau numaidecât. La chemarea drăgăstoasă a mamei pitpalac, puişorii se adunau grămadă ca sub un cort, sub aripile ocrotitoarea ale prepeliţei.

Urmează lecţiile de zbor care se făceau dimineaţa spre răsăritul soarelui, când se îngâna ziua cu noaptea, şi seara în amurg, căci ziua

era primejdioasă din pricina hereţilor.

Dacă ceilalţi pui erau cuminţi şi ascultători, puiul cel mare, din dorinţa de a cunoaşte repede totul, se detașează de ceilalţi, ignorând sfaturile și îndemnurile date de mamă.

119

La prima greşeală scapă nevătămat: prins de un secerător, acesta îi dă drumul, la îndemnul unui bătrân. Din prima lecţie practică de morală nu înţelege nimic, deşi Ce frică a păţit, când s-a simţit strâns în palma flăcă ului, numai el a ştiut; îi bătea inima ca ceasornicul.

Prepeliţa îl ceartă cu îngăduinţa mamei care îşi iubeşte copiii, şi-i iartă, mai ales că sunt la prima abatere: Ea l-a luat, l-a mângâiat şi i-a spus: «Vezi ce va să zică să nu mă asculţi? Când te-i face mare, o să faci cum vei vrea tu, dar acum că eşti mic, să nu ieşi niciodată din vorba mea, că poţi să păţeşti şi mai rău.

Conştientă că puiul cel neascultător va păţi. ceva rău, ea încearcă să meargă înainte, având grijă şi de ceilalţi puişori.

Din nou, neascultător, puiul va fi împuşcat în aripă de un vânător şi din acest moment începe drama mamei şi a puiului, dramă analizată cu fineţe şi sensibilitate de autor.

Ştiindu-şi puiul condamnat, prepeliţa disimulează şi-şi ascunde perfect suferinţa. Dar, în timp ce îngrijorarea ei creşte, creşte şi speranţ (J. puiului în vindecare. Mama se străduie dureros să găsească o soluţie salvatoare: În inima bietei prepeliţe era o luptă sfâşietoare. Ar fi vrut să se rupă în două: jumătate să rămână cu puiul schilod, care se agaţă de ea cu disperare.

Trăind şi gândind omeneşte, prepeliţa trebuie să ia o hotărâre: să salveze pe cei şase pui sănătoşi părăsindu-l pe cel şi aşa, sortit morţii sau să piară cu toţii în frigul iernii. Dilema se rezolvă în mod logic: Decât să-i moară toţi puii, mai bine numai unul – şi fără să se uite înapoi, ca să nu-i slăbească hotărârea, a zburat cu puii zdraveni.

Drama puiului neascultător se consumă în mijlocul naturii, aflată sub rotaţia anotimpurilor. Iama cu ninsoare şi viscol, cu un senin ca sticla şi cu ger aprig îi va face rău numai puiului neascultător, ceilalţi continuându-şi viaţa în celelalte anotimpuri.

Sfârşitul puiului, rămas singur, vine ca o pedeapsă meritată: La marginea lăstarului, un pui de prepeliţă, cu aripa ruptă, stă zgribulit de frig. După durerile grozave de până adineauri, urmează acum o picoteală plăcută. Prin mintea lui fulgeră crâmpeie de vedenii…

mirişte”. un carâmb de cizmă pe care urcă o furnică”. aripa caldă a mamei. Se clatină într-o parte şi într-alta, şi pică mort, cu degetele ghearei împreunate ca pentru închinăciune.

Dincolo de valoarea cognitivă a textului, de mesajul etic explicit, Puiul se constituie într-o caldă şi vibrantă pledoarie pentru virtuţile mamei, fiinţă unică, înţeleaptă, iertătoare, capabilă de o dragoste fără seamăn faţă de copiii ei. Morala este evidentă.

120

Şcoala şi familia

Şcoala şi familia joacă un rol fundamental atât în formarea, cât şi în destinul unui om.

Procesul de formare şi de cunoaştere, pe care îl face posibil şcoala ca instituţie socială, se completează cu educaţia primită în familie şi amândouă exercită o influenţă importantă asupra vieţii copilului.

Problemele şcolii şi ale familiei nu reprezintă doar teme ale literaturii române sau universale, ci probleme proprii copiilor, cu care aceştia se confruntă în viaţa de zi cu zi.

O imagine negativă a şcolii şi a familiei, consemnată cu intenţie critică, ne arată! L. Caragiale în momentele şi schiţele sale, inspirate din mediul burghez şi mic-burghez.

Şcoala şi familia devin în literatura lui l. L. Caragiale teme importante în schiţele Un pedagog de şcoală nouă, Bacalaureat, Lanţul slăbiciunilor, Premiul I, Dascăl prost, Vizita, Dl Goe etc.

Interesul autorului faţă de şcoală se explică prin faptul că în spaţiul acestei instituţii se confruntă trei tipuri de mentalităţi: a elevilor, a dascălilor, a părinţilor.

În felul acesta poate fi surprinsă o mentalitate mai generală, a locului şi a timpului, aflată la originea binelui sau a răului din societate.

O atenţie specială arată l. L. Caragiale faţă de tipul dascălului, al cărui exponent caricatural este Marius Chicoş Rostogan, pedagogul nostru absolut, cum îl numeşte autorul în schiţa Un pedagog de şcoală nouă (de fapt mai multe schiţe grupate sub acest titlu: Conferinţa, O inspecţiune.

Ajunul examenelor, Examenu/anual).

El debutează în învăţământ printr-o memorabilă conferinţă didactică, tocmai pentru că omul se considera, şi era considerat şi de cei din jur, ca o celebritate didactică. Importanţa pe care şi... odă

pedagogul rezultă din tonul doct, cu citate latineşti, din ţinuta protocolară, din aroganţă: Onorat aughitoriu, Vom căuta să ne rostim astăzi ghespre metoda ghe a preda grămakica în jenăre şi apoi numai doară ghespre metoda intuikivă şi ghespre răspunsurile neapărake, neţăsitake ghe logica lucrului, amăsurat inkelijintâi şcolerului.

Î trebat despre genul neutru, şcolerul inocent cumu-i, el nu poake da exemplul aghecvat; eu, pedagogul, atuncea-s gata să-i dau ilustraţiunea keoriei. Şi iată ilustraţiunea dată de pedagog: Neutru! Neutru mai apoi.

121

dacă-i calul masculin şi iapa feminină, neutrui catârul, carele nu-i nici cal, nici iapă, nici măgar, nici cal: e catâr, aghică corşitură, ghe îmbele jenuri, şi mai gheparke pentru aceea se consultă zoologhia, care-i o altă ştiinţă naturale, şi doar natura/ia non sunt turpia... După aceea doară, şcolerul musai să fie, în răţiunea sa puerilă, eghificat pe gheplin ghe jănurile tuturor substankivelor.

În realitate, distinsul nostru pedagog absolut este un semidoct, un caraghios, o adevărată catastrofă intelectuală. Conferinţa ţinută este un exemplu de incultură şi prostie...

Caragiale preferă să-şi pună personajul în situaţia de a se prezenta consemnându-i replicile şi modul de a vorbi, autorul retrăgându-se din scenă şi cedând locul personajului său.

Pe lângă fonetismele lingvistice care provoacă hohote de râs (ghespre, roskim etc.), fondul conferinţei depăşeşte orice aberaţie. Faimoa sale inepţii sunt debitate şi în faţa unui inspector care îl vizitează şi găseşte că metoda lui este admirabilă, apreciere căreia Rostogan îi răspunde co infatuare că e metoda lui Peştaloţiu.

Satira lui Caragiale nu se îndreaptă numai asupra ignoranţei şi a prostiei personajului, ci vizează şi aspecte mai profunde, cu implicaţii sociale. Marius Chicoş Rostogan este tipul reprezentativ al şcolii burgheze, care avea un vădit caracter de clasă, discriminatoriu.

La Examenul anual ilustrul pedagog se dovedeşte a avea două feţe, în relaţiile cu părinţii şi cu elevii: pe de o parte, arogant cu cei slabi, pe de altă parte, slugarnic cu cei puternici.

Marcând o predispoziţie pentru injustiţie, pedagogul perverteşte ierarhia reală a meritelor, falsificând nota ca factor de apreciere.

Două mahalagioaice asistă la examenul copiilor lor. Profesorul,

pedagogul nostru absolut, ascultă pe copiii mahalagioaicelor. E foarte aspru şi foră chef Mamele stau înţepate pe scaune, unde sau aşezatforă să fie poftite. Profesorul (către elevul Popescu, care n-a răspuns la trei întrebări): No! prostule, dacă nu ştii pe estea, cares ghe tot simple şi jenăra/e, apoi spune-ne răţiunea pentrucarea românii au kins să urmeze o polikikă jermână pe timpul lui Mihaele-Bravul? Popescu:? Profesorul: No! spune odată! Popescu:? Profesorul (energic): A-feri la loc, boule! (Către mama lui Popescu care este foarte mâhnită): Că-z prost l-ai fă. cut, cucoană! apoi ăstuia doară numai paie să-i dai să mânce. (Mama lui Popescu plânge). Că-z geaba te mai boceşti acuma! nu-l mai dreji. Are să mai steie însă şăpke ani repekinke…

După puţin timp, intră în clasă şi doanµla Ftiriadi cu copilul, fiind întâmpinaţi de pedagog foarte emoţionat, ocazie cu care se vede cea de-a

122

două faţă a profesorului. Micul Ftiriadi este şi el supus examenului oral: No, acuma, tânărul Ftiriadi! Spune-ne, s-audă şi ilustra matroană, onorata ta mamă: nu-i aşa că pământul se-nvârke în jurul soarelui trei ani câte 3 65 ghe zile şi mai apoi al patrulea în 366 ghe zile? Micul Ftiriadi: Da, dom'le. Profesorul (face semne de aprobare doamnei Ftiriadi care, foarte satistă cută, se scoală de la locul ei, drege cravata băiatului, îl sărută şi se aşază iar la loc): No, nu-i aşa că presiunea se ghemonstră sufiţiente prin cele două emisfere ghe Magghеburg? Micul Ftiriadi: Da, dom'le. Profesorul (către clasa întreagă): No, boilor, vegheaţi numai exămplu ghe aplicăţiune! (Către micul Ftiriadi): No, încă una şi – apoi basta! Spune-ne: nu-i aşa că Ioane Corvin ghe Huniaghe, şi Makiaş Corvin, ş-apoi dup-aceia doară toţi magnaţii maghiari fost-au români ghe-ai naşti? Micul Ftiriadi: Da, dom'le. Profesorul: Bine! Bravo! Emininke!!!

Şi ilustrul pedagog, ţine, în final, să ne arate cu orice preţ, că metoda nouă rămâne o pură ficţiune, realitatea fiind a insultei sau a incapacităţii lui intelectuale: Ilustră doamnă, că-z asta ni-i misiunea. Datoria ni-i să luminăm jenăraţiunile june: că-z fără instrucţiune şi educaţiune, un popor doară e învins astăzi în lupta pentru existenţă, şi cine-i învins, apoi acela dă-l dracului! vorba lăkinească: una salus vickis, nul/am sperare salukem.

— Insistenţa autorului asupra şcolii cât şi a familiei este motivată: spiritul în care sunt formaţi copiii, valorile propuse decid

atitudinea lor de mai târziu în societate şi în viaţă.

Dar educaţia burgheză începe încă înainte de şcoală, în familie, şi Caragiale zeflemiseşte şi satirizează metodele de educare a odraslelor burgheze. Este criticat răsfăţul abuziv, care face din copii un fel de mici tirani ai părinţilor. Aceştia îşi merită soarta deoarece le cultivă obrăznicia şi orgoliul.

Goe, din schiţa D-l Goe este adus la Bucureşti ca să nu mai rămâie repetent şi anul acesta. Trei cucoane, m-am mare, mamiţica şi tanti Miţa pleacă cu băieţaşul spre Bucureşti. Când m-am mare observă cu admiraţie că lui Goe îi şade bine cu costumul de marinei şi mamiţica rectifică, spunând marinai, domnul Goe le întrerupe: – Vezi, că sunteţi proaste amândouă?…

Nu se zice marinai şi nici marinei…

— Da cum, procopsitule? Întreabă tanti Miţa cu un zâmbet simpatic.

— Mariner…

— Apoi def n-a învăţat toată lumea carte ca dumneata! zice m-am mare, şi iar sărută pe nepoţel şi iar îi potriveşte pălăria de mariner.

Neascultând de sfaturile celor trei doamne, precum şi de sfatul unui domn de a nu scoate capul pe fereastră, Goe se strâmbă la urât şi-şi pierde pălăria, care a zburat pe fereastră, având în panglică biletul de tren.

123

Răsfăţatul copil nu se astâmpără şi în continuare se blochează acolo unde nu intră decât o persoană, prilej de ţipete şi de ameninţări cu moartea, dacă nu se va găsi băiatul: – Vai de mine! ţipă cucoana, nu-i băiatul. Unde e băiatul!… s-a prăpădit băiatul! Şi toate cucoanele sar…

— A căzut din tren băiatul! Ţaţo mor! Dar după ce conductorul liberează pe captiv, toate trei cucoanele îl sărută dulce, ca şi cum l-ar revedea după o îndelungată absenţă, de parcă ar fi făcut cine ştie ce faptă bună.

Schiţa Vizită prezintă un alt Goe, de data aceasta cu numele de Ionel Popescu, un copilaş de vreo opt anişori. Madam Popescu, mama sa, se plânge musafirului venit în vizită de Sf. Ion, ziua onomastică a lui Ionel, că nu mai are timp de plimbare, de teatru sau de petreceri, fiind foarte ocupată cu educaţia lui Ionel.

Să-ţi spun drept, cât era Ionel mititel mai mergea: acu, de când

s-a făcut băiat mare, trebuie să mă ocup de el; trebuie să-i fac educaţia. Şi nu ştiţi dv. bărbaţii, cât timp îi ia unei femei educaţia unui copil, mai ales când mama nu vrea să-l lase fără educaţie!

Această mărturisire a gazdei pregăteşte contrastul dintre aparenţă şi realitate, pentru că suita de întâmplări ce urmează arată că tânărul nu avea educaţia cu care se lăuda mama lui: îmbrăcat în uniformă de maior de roşiori, băiatul o deranjează pe servitoarea din casă de la treburile ei, bate toba şi cântă din trâmbiţă atât de tare, încât cei doi nu se mai aud vorbind, o loveşte pe mamă cu sabia peste obraz. După toate aceste fapte, mama, a cărei vorbărie despre educaţia fiului devine ridicolă, îl sărută şi-l întreabă:

Vrei să moară mama?

Însă Ionel nu se opreşte aici: ia o ţigară din cutia musafirului, fumează, i se face rău, ia o minge şi loveşte ceaşca de cafea a musafirului, pătându-i costumul, în timp ce mama lui, tot mai încântată, îi zice musafirului:

— Scuipă-l să nu-l deochi!… Nu e nimic! iese… Cafeaua nu pătează! Ajuns acasă, musafirul a înţeles de ce maiorul ieşise un moment cu cheseaua în vestibul – ca să-mi toarne dulceaţă în şoşoni.

Un alt document preţios în ceea ce priveşte istoria şcolii noastre este opera lui I. Creangă Amintiri din copilărie, deoarece conţine aspecte legate de începuturile învăţământului românesc. În egală măsură apar informaţii şi despre familia autorului, punctul de vedere al fiecărui membru al familiei faţă de şcoală.

În Amintiri din copilărie apar imaginile a patru şcoli, din locuri diferite: din Humuieşti, din Broşteni, din Târgu-Neamţ şi din şcoala de catiheţi din Fălticeni.

Creangă evocă şcoala dintr-o perspectivă comică, cu mult umor, subliniind în felul acesta limitele şcolii din vremea lui: caracterul impro vizat, lipsa dascălilor şi a manualelor, brutalitatea metodelor pedagogice, corupţia.

La şcoala din Humuieşti se adună copiii. la îndemnul părintelui Ioan de sub deal, care înipreună cu bădiţa Vasile, dascălul bisericii era tuia pe oameni să-şi deie copiii la învăţătură. Printre metodele pedagogice se cuvine să amintim de un scaun nou şi lung numit Calul bălan precum şi de un drăguţ de bicişor de curele, împletit şi frumos, numit Sfântul Nicolai, cu care făceau cunoştinţă elevii care nu se

purtau bine în şcoală. Nu de puţine ori, frica de cele două aşa-zise metode pedagogice îi speria pe copii şi nu se mai întorceau la şcoală.

Bădiţa Vasile cuminte, harnic şi ruşinos ca o fată mare este luat la oaste cu arcanul, şi deşi în sat, mai exista şi dascălul Iordache, fârnâitul de la strana mare, care clămpănea de bătrân ce era şi care mai avea şi darul suptului, şcoala rămâne pustie.

De la şcoala din Broşteni, Creangă nu ne spune prea multe. Mai întâi, el şi Dumitru au fost tunşi de unul dintre şcolari, la porunca profesorului, apoi nea pus în rând cu ceilalţi şcolari şi ne-a dat de învăţat, după puterea noastră, între una-alta, şi «Îngerul a strigat» pe dinafară.

Pentru că au luat râie de la caprele Irinucăi, dascălul nu i-a mai primit la şcoală şi aşa a luat sfârşit învăţătura de la şcoala din Broşteni. La şcoala din Târgu-Neamţ îl are ca profesor pe părintele Isaia Duhu şi elevii dădeau esamen dinaintea stareţului Nionil, un bătrân olog, care ne era tuia cu duhul blândeţii să ne ţinem de ceaslov şi psaltire; căci toate celelalte învăţături, zicea el, sunt numai nişte ereticii care mai mult amărăsc inima şi tulbură sufletul omului. Dar părintele Duhu îi mai învăţa şi câte oleacă de aritmetică, de gramatică, de geografie şi din toate câte ceva după priceperea noastră.

Rămânândjără tovarăşi de ispravă (Nică Oşlobanu, Ion Mogorogea, Gâtlan, Trăsnea) care plecaseră să înveţe la şcoala catihetică din Fălticeni, şi primind şi o bătaie aşa din senin de la părintele Isaia, Nică îi roagă pe părinţi să-l ducă şi pe el la catihet.

Cum se ajungea la şcoala de catiheţi ne spune tot Nică. Galbeni, stupi, oi, cai, boi şi alte bagateluri de alde aceste, prefăcute în parale, trebuiau să ducă dascălii plocon catihetului de la fabrica de popi din Fălticeni; ş-apoi lasă-te în conta să inţiei-sale, că te scoate poponeţ, ca din cutie. Acesta era ploconul, în general, pe care trebuia să-l dea părinţii viitorilor popi. Tatăl lui, însă, a scăpat mai ieftin: Pentru mine însă numai

125

două merţe de orz şi două de ovăz a dat tata cui se cuvine, de am fost primit în Fălteceni, căci şcoala era numai de mântuială; boii să iasă.

De la fabrica de popi din Fălticeni aflăm diverse moduri de a învăţa ale viitorilor preoţi, lăsaţi fără îndrumare şi fără supraveghere de catihet. Repetarea mecanică şi inutilă a CWIO – ştiinţelor, din care nu înţelegeau nimic, adevărat, cumplit meşteşug de tâmpenie, stă la

baza tuturor metodelor de la acea şcoală. Aceasta, ca şi alte metode de învăţare sWit prezentate cu vervă şi umor: Unii dondăneau ca nebunii, până-i apuca ameţeala; alţii o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie; cei mai mulţi umblau bezmetici şi stăteau pe gânduri, văzând cum îşi pierd vremea, şi numai oftau din greu, ştiind câte nevoi îi aşteaptă acasă. Şi turbare de cap şi frântură de limbă ca la aceşti nefericiţi dascăli, nu mi s-a dat a vede; cumplit meşteşug de tâm penie, Doamne fereşte.

Concluzia rezultată din asocierea celor două cuvinte meşteşug de tâmpenie amuză şi îndulceşte accentul satiric, spre a sublinia nota comică a. evocării. Elevii se deosebesc în funcţie de relaţia fiecăruia cu aceste metode de învăţare. Dacă Nică, numit atunci Ştefănescu, sau Mirăuţă se detaşează de metodele şcolii: Eu, ca şi Mirăuţă nu mă prea osteneam până-ntr-atâta, să mor învăţând; că doar nu-mi plângeau copii acasă, nici dădusem câţi hetul cel plocon mare pe acolo, Trăsnea săracul sau Davidică învaţă gramatică până la epuizare şi chiar mai rău. Factorul formator pe care trebuie să-l aibă şcoala devine Wlul deformator, chiar ucigaş. Davidică flăcău de munte, cu barba în furculiţă şi favoriţe frumoase”. cu obrajii rumeni ca doi bujori”, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare, Dumnezeu să-l ierte! că n-avu parte să se preuţească. A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău!

Mama lui Nică, apare ca o fiinţă superioară, un bun pedagog, care ştie să laude, dar şi să mustre cu măsură. Smaranda vrea ca băiatul ei să înveţe carte căci auzise ea spunând la biserică în Parâmei că omul învăţat înţelept va fi, şi pe cel neînvăţat slugă-/ va avea. Ea este în stare să toarcă-n furcă, şi să-nvăţ mai departe pentru a deveni preot. Ba mai mult, în slăbiciunea ei pentru mine ascultă tot felul de ghicitoare şi ajunge să creadă că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creştinătăţii, care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în pustiul codrilor şi veselea întreaga făptură cu viersul său.

Mama se află în veşnice discuţii cu tatăl lui Nică, care nu se bucura ca băiatul lui să meargă la şcoală: Din partea tatii, care ades îmi zicea în bătaie de joc: «Logofete, brânză-n cuiu, lapte acru-n călimări, chiu şi vai

126

prin buzunări! „puteam să rămân cum era mai bine: «Nic-a lui Ştefan a

Petrel», om de treabă şi gospodar în Humuieşti. Vorba ceea: Decât codaş la oraş, I Mai bine-n satul tău fruntaş.

Tatăl nu mai vrea să dea bani ca fiul lui să meargă la şcoală: Nu face băietul ista atâţia husăşi, cu straie cu tot, câţi am dat eu pentru dânsul până acum, în schimb mama încearcă diverse metode pentru îmbunarea soţului:

— Sărmane omule! Dacă nu ştii boabă de carte, cum ai să mă înţelegi?...

Măi, omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului şi n-are cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ţi faci un băiat popă! De spovedanie fugi ca dracul de tămâie. La biserică mergi din Paşti în Paşti. Așa cauţi tu de suflet?

Mama câştigă până la urmă şi omul matur de mai târziu apreciază ştiinţa de carte, fiind pentru o perioadă bună de timp, învăţător.

Şi bunicul David Creangă din Pipirig este de partea şcolii: Nu-i rău, măi Ştefane, să ştie şi băiatul tău oleacă de carte... Dar cartea îţi aduce şi oarecare mângâiere. Eu, să nu fi ştiut a ceti, de mult aş fi înnebunit, câte am avut pe capul meu... Din cărţi culegi multă înţelepciune, şi, la drept vorbind, nu eşti numai aşa, o vacă de muls pentru fiecare.

Mama şi cu bunicul au ţinut morţiş ca fiul şi respectiv nepotul, să meargă la învăţătură, care, în timp, devine rostul vieţii lui, iar anii de şcoală, al căror rol formativ este esenţial, drumul spre cunoaştere.

127

Basmul

În general, basmul este definit drept o creaţie epică, de origine populară, în care elementele realului se îmbină cu cele fantastice.

În formularea lui G. Călinescu, basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, animale... Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de a face cu un basm. 60

Derivat din v. st. basni – născocire, scornire, termenul defineşte o specie a epicii populare (de regulă în proză) şi culte, cu răspândire mondială, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (fe ţi-frumoşi, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forţe nefaste ale naturii sau ale societăţii, simbolizate rrin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă.6

Asupra genezei basmelor s-au emis mai multe teorii.

Fraţii Jacob şi Wilhem Grimm sunt adepţii teoriei mitologice, potrivit căreia basmele au origine mitică comună şi divizate circulă de la popor la popor.

S-a propus şi teoria originii indiene a basmelor, care, născându-se în India, ar fi migrat în restul lumii.

Explicaţia antropologică a genezei basmelor dată de reprezentanţii şcolii finirui Peze se referă la faptul că basmele, creaţii asemănătoare, au apărut într-o epocă îndepărtată, în locuri diferite care, în timp, au cunoscut o anume circulaţie.

La noi B.P. Haşdeu, înclinând mai întâi spre teoria originii orientale a basmelor, a avansat apoi teoria originii onirice, în sensul că omul, inspirându-se din vis, l-a adaptat şi l-a îmbogăţit, folosindu-l cu succes la produ cerea basmelor.

Teoriile mai noi reţin ca posibile sursele mitice şi legendare ale basmului, poligeneza, migraţia lor enormă, încercând să le pună de acord cu rezultatele cercetărilor recente din domeniul psihologiei şi al artei populare în ansamblul ei.

60 G. Călinescu, Estetica basmului, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1 965, p. 9.

6 1 Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei, 1 976, p. 49.

Constituind o formă principală de manifestare a forţei imaginaţiei omeneşti, încă din cele mai vechi timpuri, basmele au fost transmise mai întâi pe cale orală, iar consemnarea lor în scris are loc începând cu sf” arşitul secolului al XVII-lea. O largă popularitate au avut-o traducerile europene ale poveştilor O

mie şi una de nopţi.

Un interes. deosebit faţă de basm se manifestă în perioada romantică, în secolul al XIX-lea, când apar colecţiile de poveşti ale Fraţilor Grimm (1812) şi ale lui H. Cr. Andersen (1835 – 1872).

În ţara noastră primele basme au fost consemnate în scris în secolul al XVIII-lea, iar prima colecţie de basme a fost publicată în 1860 la Timişoara, urmată de antologia lui P. Ispirescu 1872 Legendele și basmele românilor.

Urmează culegerile lui I. Pop-Reteganul, Gh. Dem. Teodorescu, Ovidiu Bârlea, care rămân numai culegători de folclor. Alţii prelucrează textele culese pentru că au şi talent de povestitor, un exemplu fiind P. Ispirescu.

Alţii precum I. Creangă, M. Eminescu, I. Slavici, Al. Vlahuţă, Barbu Şt. Delavrancea, M. Sadoveanu sunt şi culegători dar şi creatori.

În încercările care s-au făcut pentru a delimita basmul cult de cel folcloric, au ieşit la iveală câteva cazuri interesante de culegători şi creatori. Astfel, se observă că un culegător ca P. Ispirescu preocupat de autenticitate, repovesteşte în scris basmele auzite, dar cultura lui influenţează stilistic relatarea, care nu afectează însă factura folclorică a basmului.

Ioan Slavici, deşi cunoaşte mai multe variante, nu povesteşte una, ci combină părţile cele mai frumoase ale basmelor compunând o variantă a lui.

Ion Creangă, scriitor credincios faţă de spiritul basmului, cu o mentalitatea şi o viziune ţărănească asupra lumii, povesteşte în scris basmul într-o limbă ţărănească autentică. Imaginaţia lui în crearea şi recrearea basmelor, rămâne la limitele imaginarului folcloric: cât este invenţie şi cât amintire, nu ştie nici el şi nu ştiu nici cercetătorii.

M. Eminescu este scriitorul care transformă basmul într-o expresie a viziunii sale despre lume şi a personalităţii sale stilistice. Această transformare poate fi urmărită dacă se compară de exemplu basmul Fata în grădina de aur cu forma verificată şi apoi cu Luceafărul.

În literatura universală, basmul se leagă de numele unor culegători şi creatori renumiţi: Ch. Perrault, Fraţii Grimm, H. Cr. Andersen, A.S. Puşkin, R. Kipling, A. de Saint – Exupéry, Selma Lagerloff şi alţii.

129

Basmul, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase62, întreţine o interferenţă continuă între elementele reale şi cele fantastice, plăs multe de imaginaţia creatorilor.

În basm, între real şi fantastic există o relaţie strânsă, fantasticul aflându-se în raport direct cu realul şi imaginarul.

Mai mulţi cercetători au încercat să definească conceptul de fan tastic. Printre aceştia, Tzvetan Todorov afirmă: Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaştem, fără diavoli şi silfide şi foră vampiri, are loc un eveniment care nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluţii posibile: ori este vorba de o înşelăciune a simţurilor, de un produs al imaginaţiei, şi atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sunt necunoscute". Fantasticul ocupă. intervalul acestei incertitudini… Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural. 63

Alte definiţii ale fantasticului, chiar dacă nu sunt identice cu cea de mai sus, nu intră totuşi în contradicţie cu ea. Astfel, vom cita două definiţii ale fantasticului propuse de doi scriitori francezi: Povestirea fantastică…

vrea să ne prezinte nişte oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne a fi am şi noi, azvârliţi, dintr-odată, în inima inexplicabilulul4 şi Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalită/i cotidiene. 65

Ceea ce se reţine este că în basm se poate vorbi de existenţa unor evenimente ce ţin de două ordini diferite, cea a lumii naturale şi cea a lumii supranaturale, că toţi cercetătorii amintesc în definiţiile lor de mister, de inexplicabil, de inadmisibil etc. atunci când încearcă să definească fantasticul. («lat. phantasticus, fr. fantastique şi înseamnă care nu există în realitate; creat, plăsmuit de imaginaţie; ireal, fantasmagoric, fabulos – DEJ.).

Dar basmul este pus în relaţie şi cu miraculosul («lat. miraculosus – a – um, fr. miraculeux), care înseamnă produs printr-un miracol; supranatural, uimitor, extraordinar – DEX.

Despre această relaţie, T. Todorov face precizarea că de fapt, basmul nu este decât o specie a miraculosului, caracterizându-se prin aceea că

62 G. Călinescu, op. cit., p. 5.

63 Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 42.

— Louis Vax, L'Art et la Littératurefantastique, Paris, P.U.F. (col. Que sais-je), 1 965.

— Roger Caillois, Au coeur dufantastique, Paris, Gallimard, 1965.

130

evenimentele supranaturale nu provoacă aici câtuşi de puţin mirarea: nici somnul de o sută de ani, nici lupul care vorbeşte, nici darurile magice ale zânelor. 66 Elementul miraculos devine un auxiliar preţios eroului principal.

Când un erou nu poate ieşi din impas pe căi naturale". recurge la obiecte naz... ravane, d...

miraculoase. 67

Elementele de miraculos şi fantastic sunt prezentate în basme fie prin existenţa unor fiinţe supranaturale mai puternice decât oamenii, fie prin metamorfozarea unor personaje, prin animarea naturii, prin plăsmuirea unor forme fantastice de existenţă, înzestrându-le cu valori simbolice.

Fantasticul îmbracă forme diferite după momentul concret istoric, geografic. Natura, prin elementele ei personificate, vine în sprijinul perso najelor principale, mesagere ale binelui.

Personajele supranaturale din Povestea lui Harap-Alb de I. Creangă, sunt înzestrate cu însuşiri ieşite din comun; Flămânzilă, Setilă, Gerilă, Ochilă sau Păsări-Lăţi-Lungilă. Astfel, basmul depăşeşte concretul, ridicându-se prin abstractizare, Iafigurări şi simboluri.68

După conţinut, cercetătorii diferenţiază mai multe feluri de basme. Gh. Vrabie clasifică basmele în patru categorii: basmefantastice (cu zmei şi zâne); basme cu animale; basme nuvelistice (cu noutăţi) şi povestiri (anec-dotice, legendare, parabole). 69

În general, având în vedere personaj ele, organizarea şi desfăşurarea acţiunii şi unele caracteristici ale naraţiunii, basmele sunt clasificate în trei grupe: fantastice, în care domină elementul miraculos, nuvelistice, în care atmosfera e mai aproape de realităţile concrete ale vieţii rurale şi anima liere, dezvoltate din vechile legende totemice (totem – animal, plantă sau, rar, obiect considerat de unele triburi primitive ca strămoş şi protector a populaţiei respective şi venerat ca atare – DEX).

Teme şi motive

Se consideră că tema generală a basmului este lupta dintre bine

şi rău, caracterizată însă diferit, ca luptă între dreptate şi nedreptate, adevăr şi minciună, curaj şi laşitate, bunătate şi răutate, hărnicie şi lene, generozitate şi egoism etc.

66 T. Todorov, op. cit., p. 73.

67 G. Călinescu, op. cit., p. 1 66.

68 H. Wallon (Prefaţă la A. Brauner), Nos livres d'enfants ont menti, Paris, Safii, 1951, p. 62.

69 Gh. Vrabie, Stroctura poetică a basmului, Bucureşti, Editura Academiei, 1975, p. 218.

131

În capitolul Teme, Oh. Vrabie arată că basmul, o categorie a prozei folclorice atât de iubită şi preţuită pretutindeni10, nu dezvoltă teme străine de viaţă, de societate. Altminteri şi povestitorii anonimi, ca şi autorii de literatură scrisă, dezvoltă aceleaşi sentimente şi idei, basmele având, în general, o tematică comună cu a literaturii.11

Cercetătorul arată că temele majore ale basmului se referă la om şi societate, una dintre ele fiind tema dragostei: „O stare obsesivă stăpâneşte lumea basmului: de a-şi găsi o soţie ori soţ, de a avea copii şi a întemeia o familie. Jar dacă evenimentele fabuloase, senzaţionale incită fantezia şi încântă pe ascultători, sentimentul de dragoste, luat în cea mai largă accepţie, mişcă sufletele, 12 cu subteme ca: logodnicul – logodnica animal, dragostea dintre fiul de împărat şi găinăreasă, sau dragostea dintre o fiinţă umilă şi o alta ideală, dragostea dintre fraţi, fraţi de cruce sau frate şi soră.

Alte teme subliniate de Oh. Vrabie: ura şi perfidia mamei, a fraţilor sau a surorilor, teme legendar mitologice (subiectele basmelor au ca motiv central mituri – Fata din Dafin), teme didactice-moralizatoare (Fata moşu lui cea cuminte, Sarea în bucate, Soacra cu trei nurori), teme umoristico-absurde (prostia zmeilor şi iscusinţa altora, dorinţa unor bătrâni de a avea copii etc.).

Subordonate temelor se află motivele. În basme există o mulţime de motive, care au fost clasificate în: dinamice (motive care schimbă situaţia eroilor sau derularea naraţiunii) şi statice (care nu influenţează curgerea povestirii). Dintre motivele frecvent întâlnite în basme s-ar putea enumera: existenţa limitată în timp (Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte); mama vitregă (Fata babei şi fata moşneagului, de I. Creangă, Albă-ca Zăpada, de Fraţii Grimm, Cenuşăreasa, de Ch. Perrault); eliberarea astrelor (Greuceanu, Colecţia

P. Ispirescu); împlinirea unui legământ, a unei meniri (Frumoasa cea adormită, de Fraţii Grimm); iubirea (Fata din Dafin); împlinirea unor obligaţii morale faţă de fratele de cruce (Făt-Frumos din lacrimă, de M. Eminescu), nimicirea farmecelor aruncate de vrăjitoare (Lebedele, de H. Cr. Andersen), naşterea unui copil dintr-un bob de piper, neghină, mazăre (Neghiniţă, de B. Şt. Delavrancea), însoţirea unei fete cu un prinţ – animal (Povestea porcului, de I. Creangă).

Temele şi motivele au o circulaţie largă, ele întâlnindu-se în cuprinsul aceluiaşi basm, fenomenul fiind denumit contaminaţie.

770 Gh. Vrabie, op. cit., p. 27.

1 Gh. Vrabie, op. cit., p. 27.

72 Gh. Vrabie, op. cit., p. 28

132

Timp şi spaţiu

Timpul şi spaţiul constituie pentru genul epic, în general, şi pentru basme, în special, două coordonate fundamentale. Timpul desfăşurării acţiu nii are fie valori arhaice, fie fabuloase, toate aduse într-un prezent etern.

Formula iniţială A fost odată ca niciodată marchează atemporalitatea din basm, ideea de timp fiind anulată de la început. Primul termen sugerat prin adverbul odată, este întărit de al doilea, ca niciodată, printr-o reluare a ideii la modul absurd.

Alte formule iniţiale: pe când erau muştele cât găluştele I şi le prindeau vânătorii cu puştile sau pe când purecele zbura în slava cerului şi se lăsa pe foaia teiului, de se spurca în gura grecoteiului şi se lăsa pe foaia lipanului, de se spurca în gura ţiganului, sau când curgeau râurile de lapte, sau când umbla Dumnezeu cu Sfântul Petru pe pământ, arată că acţiunea este plasată într-un timp neverosimil, adică imposibil pentru logica raţiunii obişnuite, într-un timp neprecizat, vag şi în acelaşi timp, îndepărtat. Curgerea lui are alte ritmuri decât cele logice, sunt posibile întoarceri în trecut, opriri ale prezentului, trăiri în viitor.

În acelaşi timp, formulele iniţiale sau introductive au rolul de a-l desprinde pe cititor din logica realului şi a-l purta în lumea irealului, trezin du-i interesul şi menţinându-i trează atenţia.

Prin tenta ironică, se sugerează cititorului că lumea ficţiunii este de scurtă durată şi nu este obligat să-l creadă pe povestitor.

Principalele momente ale acţiunii sunt marcate de formule mediane, care arată, o idee de t! m^2 hiperbolică, conformă cu structura

fabuloasă: se arată durata luptelor, a faptelor eroice întreprinse în lumea basmelor. În acelaşi timp, formulele mediane au şi funcţia de liant între diferite episoade ale naraţiunii, precipit d sau condensând timpul în care se petrece: Un tăciune și-un cărbune, spune poveste, spune; şi se luptară, zi de vară, până-n seară.

Finalul basmului este marcat prin formule finale cu rolul de a-l readuce pe cititor din planul ficţiunii în cel real, din lumea fantasticului la realitate, prin modalităţi multiple: ironie, glumă, parodie etc.

Câteva exemple: Jar eu, isprăvind povestea, încălecai pe – o şa şi vă spusei dumneavoastră aşa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai pe-o lingură scurtă, mai mincinos cine ascultă.

Atemporalitatea, ca mecanism ficţional în basm merge împreună cu ideea de spaţiu.

1 33

Spaţiul din basm nu poate fi conceput toponimic ori ca simplă noţiune geografică: la răsărit, peste munţi şi peste văi, pe tărâmul celălalt etc.

Spaţiul constituie o ambianţă simbolică, propice eroului şi acţiunilor desfăşurate.73 El poate fi un spaţiu ex. tern lumii eroului, compus din tărâmul celălalt, tărâmul de dincolo, moşia Scorpiei, adică ţările şi moşiile diferitelor fiinţe hidoase şi rele din munţi, pustiuri, păduri etc. Se remarcă faptul că povestitorul nu face o deosebire fizică a acestor moşii în mod diferenţiat; el arată prin termeni ca moşie sau pustietate nişte spaţii în care locuiesc fiinţe stranii, spaţii fabuloase, care îl sperie pe erou, ca şi pe cititor.

Un alt spaţiu este cel format din interioare: palatele zmeilor, peşteri, case etc.

Palatele, situate în locuri izolate, strălucesc în soare şi au camere cu totul şi cu totul aurite, au băi pardosite cu tot felul de marmură lustruită şi adusă din meşteşug aşa, încât închipuia fel de fel de flori, de păsări şi câte nagode toate.

Spaţiul corespunde timpului nedeterminat.

Eroii parcurg spaţii terestre, acvatice sau aeriene, potrivit dimensiunii fantastice a planului epic.

Alături de spaţiu şi de timp, Gh. Vrabie adaugă la coordonatele fundamentale ale basmului visul și metamorfozarea.

Visul este evocat de povestitor ca potrivindu-se dorinţelor eroilor. Haşdeu susţine că basmul este o oglindă a realităţii visului; că

aşa se explică de ce basmele se aseamănă într-un mod aşa de uimitor la neamurile cele mai diverse, chiar atunci când şi acolo unde e absolut peste putinţă de a admite vreo umbră de împrumut de la neam la neam. 74

În unele basme, împărăteasa mănâncă mere şi naşte imediat. Dar în altele visează că mănâncă merişoare şi a doua zi rămâne însărcinată.

În vis, eroii sunt anunţaţi că a doua zi sau într-un viitor apropiat trebuie să facă sau să meargă într-un anume loc: se făcea că mie îmi vor beau, căci nu mai încetau de a zice «cine m-o mânca rămâne grea.

Visul accentuează şi mai mult elementul de neverosimil şi fantastic al basmului. În vis ca şi în basm, se observă că spaţiul şi timpul nu au limite, devin infinite, totul capătă forme hiperbolice, au loc metamorfozări fante ziste.

Metamorfozarea presupune transformarea, fenomenul fiind remarcat şi de Ovidiu în Metamorfoze: Totul se schimbă nimic nu se pierde; spiritul

73 Gh. Vrabie, op. cit., p. 68.

74 Gh. Vrabie, op. cit., p. 74.

se ţin lanţ.

rătăceşte din loc în loc şi însufleţeşte toate corpurile; el intră din om în animal şi din animal în om, dar nu moare niciodată.

Eroul din basme se transformă în muscă, în pasăre, în buzdugan, după nevoi şi necesităţi.

Aceste metamorfozări pot fi: simple: calul răpciugos, mâncând jar, devine un armăsar năzdrăvan; o pană de pasăre, un solz de peşte se transformă în fiinţa respectivă, care îl ajută pe erou într-o situaţie grea; duble: o fată de împărat, fermecată, ziua este broască şi noaptea devine zână, un fiu de împărat ziua este porc şi noaptea, prinţ etc.

Gh.7 5 Vrabie citează şi basme plurimetamorfice, în care transformările

Personajele

Personajele basmelor sunt, în majoritate, investite cu puteri suprana turale. Deşi se grupează în două categorii, forţele binelui şi ale răului, reale şi fantastice sau miraculoase, ele sunt constituite în esenţă după acelaşi modele. Frumuseţea fizică se armonizează cu marile valori etice, iar infirmitatea fizică, urâţenia, cu defectele morale.

Construite liniar, personajele au o singură trăsătură de caracter dominantă pe tot parcursul acţiunii.

Simboluri ale binelui sau ale răului, ele sunt personaje pozitive sau negative, în sufletul aceluiaşi personaj neexistând lupte între sentimente diferite.

Personajele ce întruchipează binele sunt personificări ale bunătăţii, dreptăţii, frumuseţii, curajului, vitejiei, cinstei, în timp ce altele devin simboluri ale făţărniciei, urâţeniei, răutăţii, laşităţii etc.

Pentru că în basme între bine şi rău nu există categorii intermediare, victoria va fi totdeauna de partea binelui, basmele având un final fericit obligatoriu.

Deşi personajele, subiectele şi motivele basmelor au un caracter universal, prezente în toate literaturile, numele personaj celor se deosebesc de la o ţară la alta.

Existenţa personajelor, între care înţelegem şi eroii, este o condiţie esenţială, deoarece aventurile captivante din basme nu ar fi posibile rară ele.

Plecând de la esenţa fiinţei şi a caracterului personajelor, Gh.

Vrabie adoptă denominaţiuni prototipistice în clasificarea lor. Personajele cu o vârstă respectabilă, printre care şi împăraţii sau părinţii bătrâni, sunt

75 Gh. Vrabie, op. cit., p. 141.

desemnate prin Senex; Virilis – Virilia sunt opuşii acestora, iar opozanţii sunt adversarii lor.

Celelalte personaje, cum ar fi confidenţii sau adjuvanţii, intră folosindu-se un termen general, la actanţi.

Despre personajele clasificate astfel, Gh. Vrabie arată că ele au limbaj şi gesturi tipice, funcţionează după reguli de la care nu se abat şi au un statut cu un regulament de comportare, fiecare dintre ei fiind reprezentantul unei întregi clase.1 6

La această clasificare aderă şi Vistian Goia care îmbrăţişând grupa rea şi caracterizarea personaj celor din basm, proprie studiilor moderne de folclor, renunţă la clasificarea simplă, în pozitive I negative, şi folosind termeni româneşti, clasifică personaj ele în: grupa seniorilor sau bătrânilor, caracterizaţi prin pasivitate; grupa eroilor activi sau virili; grupa opozanţilor sau adversarilor celor activi – grupa actanţilor, compusă din confidenţi, adjuvanţi etc.11

Caracterizând personajele după clasificarea tradiţională, ne vom opri la eroul pozitiv al basmelor româneşti, Făt-Frumos, care, deşi poartă, spora clic şi alte nume (Ţugulea, Prâslea, Harap-Alb etc.), dar mereu aceleaşi calităţi, este tânăr, viteaz şi hotărât, perseverent în realizarea ţelului, învinge toate obstacolele, acţionând cu dârzenie pentru victoria binelui, dreptăţii şi libertăţii. El este isteţ, are prezenţă de spirit şi mult curaj, fiind în cele mai multe basme băiatul cel mic al familiei. Trecând prin multe peripeţii, el ştie să lupte, să moară şi să reînvie, să iasă, cu alte cuvinte, mereu biruitor.

La începutul basmului, viitorul erou este înfăţişat antitetic: este mic, slab, neajutorat, chiar prostănac, râsul fraţilor şi al părinţilor, naiv şi nefolositor.

În acelaşi timp, naşterea lui precoce sau misterioasă e absurdă şi ilogică din punct de vedere raţional, însă tocmai, prin neobişnuitul ei, justifică faptele lui Făt-Frumos.

Cauzele naşterii lui sunt diferite: mama rămâne însărcinată datorită vântişorului, datorită rugăciunii către Dumnezeu, datorită faptului că înghite un bob de piper, sau de mazăre, sau mănâncă o coajă de măr. Altă mamă, mănâncă o mreană de aur18, bea zeama unor buruieni sau primeşte ceva leacuri 19. Naşterea survine după negocieri între părinţi şi copil şi numai

7776 Ghy. Vrabie, op. cit., p. 44.

78 Petre Ispirescu, Tinereţe fără bătrâneţe, basmul Joviţă, Făt-Frumos, Galaţi, Editura Porto

Franco, 1993, p. 1 78.79 Petre Ispirescu, op. cit., p. 4.

după promisiuni serioase (Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte)

acesta acceptă să se nască. 80

Toate aceste elemente trezesc curiozitatea (celor mari şi celor mici) pentru că orientează acţiunea spre zone ilogice şi neaşteptate.

Dacă naşterea este neaşteptată, creşterea: Creştea fiul împăratului într-un an cât creşteau alţii în trei şi învăţătura, sunt la fel de neaşteptate:

După ce se mai mări, îl fiuse la învăţătură şi numaidecât întrecu pre toţi procopsiţii din împărăţie. 1

În toate basmele, eroii pleacă de acasă la o vârstă fragedă, nu din ambiţie sau vanitate, ci pentru a-i apăra pe cei slabi sau săraci,

pentru a elibera pe cineva din robie sau pentru a salva viaţa cuiva. Astfel laviţă pleacă să elibereze pe surorile sale răpite de zmei, Greuceanu, să elibereze Soarele şi Luna, răpite tot de zmei. Alteori, eroul pleacă pentru a-l ajuta pe un împărat vecin, împărat unchi sau, pur şi simplu, pentru a-şi căuta norocul. Drumul pe care apucă este, de fapt, unul al iniţierii; depăşind greutăţile apărute în cale şi rezolvate spectaculos, el îşi conturează personalitatea.

Eroii dovedesc bărbăţie, curaj şi spirit de aventură, fiind mânaţi spre locuri depărtate de dorinţă şi nu de ambiţie. Lipsiţi, la început, de experienţa vieţii, ei îşi pun în evidenţă calităţile, reuşind ca în final să învingă invidia şi răutatea fraţilor mai mari, prostia şi laşitatea zmeilor, să iasă învingători.

Deşi au parte de o naştere şi de o creştere miraculoase, înfăţişarea lor este ca şi a pământenilor, rară puteri supranaturale, îmbrăcaţi în haine ţărăneşti şi, deşi sunt feciori de împăraţi, ei se exprimă pe înţelesul tuturor.

Veşmintele ţărăneşti, prin transfigurare poetică, primesc valori simbolice: durerea mamei ţesută în borangic, dragostea fetelor prinsă în cordele şi mărgele: Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămaşă de borangic, ţesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele şi cu mărgele rupte de la gâturile fetelor de – rupăraţi, îşi puse-n brâul verde un fluier de doine şi altul de hore, şi când era soarele de două suliţe pe cer a plecat în lumea largă şi-n toiul lui de voinic. 82

Rămânând pe tot parcursul călătoriei un pământean obişnuit, el nu poate, totuşi, înfăptui nimic singur. El este ajutat de confidenţi, care îi dau sfaturi şi-i arată drumul ra a pericole (calul năzdrăvan, Sâanta Miercuri, Sfânta Vineri etc.), de adjuvanţi (animalele, păsările, gâze) care-l ajută, răspunzând astfel la generozitatea şi compasiunea lui faţă de ele.

80 p I.

81 être sprrescu, op. c11... p. 4.

Petre Ispirescu, op. cit., p. 179.1970.

82 M. Eminescu, Făt-Frumos din Lacrimă, în Basme, Bucureşti, Editura I. Creangă, p. 27.

De asemenea, Făt-Frumos are în preajmă şi obiecte miraculoase, numite auxi/ia (paloş, bici, suliţă, pălărie etc.).

Printre aceste obiecte miraculoase, amintim şi o năframă vrăjită: O

astfel de năframă năsădită şi vrăjită căpătă de la Sfânta Joi, Petre. Cine-o poartă, fulgerul nul ajunge, sabia nu-l taie şi gloanţele sar de pe trupul lui. (Ioan Slavici, Zâna Zorilor).

Fiul de împărat, metamorfozat în porc, muscă etc., îşi va reveni, după mari privaţiuni şi suferinţe…

Cei doi fraţi mai mari ai lui Făt – Frumos constituie antiteza cu fratele cel mic. În timp ce ei sunt invidioşi, răi, fricoşi, ocolind locurile primejdioase, Făt-Frumos este plin de curaj, bun şi generos şi animat de patos eroic. El nu vrea mai nimic pentru sine, gândind şi luptând adesea pentru alţii, întruchipează marile valori etice, preţuite de popor.

Eroina din basme este de obicei o fată de împărat, cea mică în general, şi se numeşte Ileana-Cosânzeana sau fata cea săracă a moşului, supusă la tot felul de pedepse de mama vitregă sau de surorile mai mari. Calitatea dominantă este frumuseţea fizică şi morală, chiar dacă este fiică de împărat sau o fată oarecare din popor.

Cel mai frumos portret al Ilenei-Cosânzene îl găsim în Făt-Frumos din Lacrimă de M. Eminescu, împletit din razele lunii şi umbrele lăsate de acestea, din aur şi argint, ceară şi mătase, care fac ca materia strălucitoare să devină transparentă: Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritare era aşezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele! unei, ea părea muiată într-un aer de aur. Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur, şi dintr-un fuior de lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subţire, strălucită, ce semăna mai mult a o vie rază de lună ce cutreiera aerul, decât a fir de tort. 83

Frumuseţea fetei este comparată, în alte basme, cu astrul zilei: la soare te poţi uita, dar la dânsa ba!

În general, ea locuieşte într-Wl castel, loc inaccesibil omului obişnuit, fiind prizoniera unui zmeu sau a unei vrăji, care o ţine captivă.

Chiar dacă este fată de împărat sau fată din popor, ea este înzestrată cu calităţi deosebite: este modestă şi harnică, ascultătoare, isteaţă, perse verentă şi înţeleaptă.

În finalul basmului, este găsită şi salvată de Făt – Frumos pe

care îl ajută în lupta cu zmeul sau cu Muma Pădurii şi pentru că îl apreciază pentru curajul şi vitejia lui, se căsătoreşte cu acesta.

83 M. Eminescu, Basme, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1970, p... 1 O.

1 38

Eroii pozitivi din basm sunt ajutaţi în lupta lor de diferite personaj e supranaturale: Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri şi Sfânta Dwninică sau de personaje cosmogonice ca Zorilă, Murgilă sau zânele, fiinţe fantastice cu calităţi morale ideale. Uneori, zânele sunt metamorfozate în broaşte, păsări, dar, dându-se de trei ori peste cap, se făcu o zână gingaşe şi plăpândă şi frumoasă, cum nu se mai a fi a sub soare. Îi veni flăcăului s-o soarbă într-o lingură cu apă. Zânele întruchipează iubirea ideală, nu îmbătrânesc niciodată, puterea lor supranaturală dispărând doar măritându-se. Deşi zânele îl ajută pe Făt-Frumos, prietenul şi sfătuitorul eroului rămâne calul năzdrăvan. El zboară ca vântul şi ca gândul, purtându-l pe erou în locuri îndepărtate şi greu accesibile, anticipând mijloacele tehnice de locom ţie de astăzi.

Iniţial, răpciugos, bubos şi slab sau bătrân, costeliv şi pintenog, cu părul năpârlit, mănâncă mai apoi jar sau orz fiert în lapte şi se transformă într-un cal năzdrăvan, inteligenţa călăuzitoare a voinicului, care nu face nimic fără sfatul lui84, după cum ra a cal orice faptă eroică este imposibilă. Mitologia hif că e vastă, în fond se reduce la ideea străbaterii fulgerătoare a spaţiului.8 De aceea el are şi un număr variabil de aripi. Calul năzdrăvan vorbeşte cu voinicul şi are în urechi felurite obiecte folositoare: o gresie se transformă la nevoie într-un munte de piatră, iar o perie se face pădure deasă. Uneori, calul năzdrăvan apare la persoana care scutură un frâu, care fiind de aramă, de argint sau de aur aduce un cal tot de aramă, de argint sau de aur.

Alteori, caii năzdrăvani, trăiesc într-o herghelie de iepe ca un armă sar, într-un loc puţin accesibil oamenilor obişnuiţi, de regulă aflat pe tărâmul celălalt.

Pe lângă calul năzdrăvan, eroul mai este ajutat de animale şi de păsări, fiinţe umile care îl răsplătesc pentru binele făcut cu daruri sau cu un ajutor preţios într-un caz limită.

Ele simbolizează ideea de prietenie şi ataşament.

Uriaşii ca Ochilă, Setilă, Gerilă, Flămânzilă sau Păsări-Lăţi-Lungilă, reprezintă hiperbolizarea simţurilor omeneşti şi personificarea dorinţei de a vedea mai bine, de a vâna cu uşurinţă, de a

trece, în general, peste limitele precise ale condiţiei umane.

Personajele negative, duşmanii eroilor sunt fraţii mai mari, care-l invidiază şi complotează împotriva fratelui mai mic, surioarele, mama vitregă, care o duşmănesc pe fată pentru frumuseţea sa sau pentru faptul că

84 G. Călinescu, Estetica basmului, p. 1 17.

85 G. Călinescu, op. cit., p. 105.

fetele ei nu sunt nici frumoase, nici harnice ca ea. De asemenea zmeul, balaurul, Baba-Cloanţa sau Muma-Pădurii, ilustrând ideea de conflict, simbolizează manifestări neînţelese şi înspăimântătoare ale naturii sau elemente negative din viaţa socială.

Portretul fizic al zmeului rămâne nedesluşit. În orice caz este şi el o fiinţă cu mari forţe fizice, epuizabile, un uriaş. 86 El are o putere herculeană, aruncând buzduganul de departe, care se loveşte în uşă, în masă şi se aşază singur în cui.

De asemenea, zmeul fiinţă violentă şi cruntă, are o repulsie conge nitală pentru oamenii de pe tărâmul nostru al căror miros îl irită. 87

Locuinţa lor este mult mai frumoasă decât a oamenilor obişnuiţi, apropiindu-se de aceea a împăraţilor. Palatele lor de argint, de sticlă sau numai aur şi pietre scumpe se află în inima unei păduri, sus pe o stâncă, oricum departe, unde-şi înţărcase dracul copiii.

Zmeul are mamă, fraţi, surori. Mai ales zmeoaicele mame sunt aprige şi se metamorfozează pentru a-l putea urmări pe Făt-Frumos, de exemplu, într-o flacără cât gămălia acului de mică.

Zmeii, în ciuda forţei lor fizice, sunt fricoşi, lipsiţi de raţionament, e lua /c-a dreptul nătângi, putând fi uşor păcăliţi şi omorâţi de un om isteţ.

De asemenea, simbolic şi poematic zmeul reprezintă o expresie a naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, topaz, diamant), a bogăţiilor de pe tărâmul celălalt, precum şi a forţelor telurice latente, a focului în primul rând şi de asemenea al dezlănţuirilor meteoro logice, precum ploaia cu vijelie. 89

Balaurul se deosebeşte de zmeu, pentru că este o reptilă gigantică, având trei până la douăsprezece capete şi vărsând foc şi smoală pe nări: El este prin definiţie distrugător şi rău, şi, spre deosebire de zmeu şi de şarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic

el reprezintă vrăjmaşul eroului, piedica în drumul său, opreliştea la punte, spaima ce te face să eziţi şi să te întorci din drum.90

Dezvoltând şi rezolvând un conflict între bine şi rău, autorii folosesc ca mijloace esenţiale hiperbola (înzestrarea cu trăsături supranaturale, dar şi o îngroşare a unor trăsături ale personajelor), antiteza (personajele sunt

86 G. Călinescu, op. cit., p. 22.

87 G. Călinescu, op. cit., p. 30.

88 G. Călinescu, op. cit., p. 32.

89 G. Călinescu, op. cit., p. 36.

90 G. Călinescu, op. cit., p. 49.

140

141

(v. basm).

polarizate pe planurile bine-rău, real-fantastic), personificarea (umanizarea animalelor, a păsărilor, a florilor şi a altor elemente ale naturii).

În încheierea prezentării generale a basmului trebuie să amintim faptul că, în unele manuale, autorii găsesc deosebiri între poveşti şi basme.

Între poveşti şi basme există o deosebire pregnantă… În basme domină fantasticul atât în cadrul în care se desfăşoară acţiunea, cât şi în prezentarea personajelor care fie că au calităţi hiperbolizate, supraomeneşti, fie că sunt fiinţe cu înfăţişări şi însuşiri supranaturale, sau obiecte care au însuşiri ne9 bişnuite.

Poveştile constituie o categorie deosebită. Atât cadrul, cât şi subiec tele, precum şi personajele sunt mult mai apropiate de realitatea vieţii de toate zilele, fantasticul ocupând un loc secundar şi uneori fiind chiar înlocuit cu elemente care-şi au originea în superstiţiile popoarelor.91

Deşi se recunoaşte că povestea nu poate fi tratată ca o specie distinctă, într-un alt manual se arată că povestea se distanţează uşor de basm printr-o acţiune mai puternic ancorată în realitate… prin dimensiuni mai reduse şi prin faptul că majoritatea poveştilor sunt consacrate lumii animalelor, surprinzând modul de existenţă al acestora. – 92

Consultând DEX-ul, aflăm că basm este o naraţiune (populară) cu elemente fantastice supranaturale, care simbolizează forţele binelui

şi ale răului în lupta pentru şi împotriva fericirii omului.

Socotind termenul poveste sinonim cu basm, acelaşi dicţionar arată că povestea este o specie a epicii (populare) în proză în care se relatează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare în luptă cu personaje nefaste şi în care binele triumfă; basm.

Aceeaşi relaţie de sinonimie între cei doi termeni este subliniată şi de un alt diciăionar, în care pentru poveste se face trimitere la basm: poveste

Că nu există totuşi deosebiri între poveşti şi basme ne dovedesc chiar unii creatori de basme care denumesc basmele, poveşti. Astfel, I. Creangă denumeşte cunoscutul său basm Povestea lui Harap-Alb, deşi atât acţiunea cât şi personajele aparţin fantasticului.

În egală măsură şi marii creatori de basm din literatura universală îşi intitulează operele poveşti: Poveştile (Les contes) lui Ch. Perrault, Poveştile Fraţilor Grimm sau Poveştile lui H. Cristian Andersen.

91 Literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1970, p.

92 Literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, p.

93 Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p. 343.

3.

21.

Ion Creangă scrie:

Considerăm că tratarea lor separată nu se justifică, mai ales că în alte scrieri, deosebirea nu există evident, poveşti. le preferate, ascultate acasă şi la grădiniţă, sunt basmele, poveştile prin excelenţă, transmise oral din vremuri imemoriale şi purtând cu ele, pe coordonate ale fantasticului, o înţelepciune populară străveche.94

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

În Prefaţa la poveştile mele Iubite cetitorule.

Multe prostii ăi fi cetit de când eşti

Ceteşte, rogu-te, şi ceste şi, unde-i vede că nu-ţi vin la socoteală, le pana în mână şi dă şi tu altceva mai bun la ivală, căci eu atâta m-am priceput şi atâta am făcut: Autoriul

Dacă Gh. Panu, Aron Densuşianu, Lazăr Şăineanu, Th. Speranţia n-au văzut originalitatea creatoare a lui Ion Creangă în poveşti,

nerecunoscându-l ca autor de poveşti şi socotindu-l un simplu culegător, N. Iorga, G! brăileanu, G. Călinescu, I. Iordan, T. Vianu, Al. Piru şi alţii au scos în evidenţă tocmai originalitatea autorului ca autor de poveşti, infirmând părerea lui Iacob Negruzzi că scriitorul humuleştean este W1 talent necioplit, sau un autor poporal cum îl numise Titu Maiorescu.

Nicolae Iorga remarcă, printre primii, că rândurile curate pe care le-a scris Creangă sunt un adevărat fenomen, şi cu drag mă opresc înaintea scriitorului energic şi vioi, care, înţelept ca poporul, e râzător şi sentenţios ...95 Şi tot marele critic, atrage atenţia că poveştile şi snoavele sale ne dau adevăratul spirit al poporului.

În monografia închinată operei lui Ion Creangă, George Călinescu analizează poveştile marelui scriitor şi constată că punctul de plecare al acestora îl reprezintă folclorul românesc, ele reactualizând teme şi motive de circulaţie universală cu o vechime aproape mitică. Astfel, poveştile lui Creangă aci adevărate nuvele de tip vechi, aci naraţiuni fabuloase, sunt şi ele dezvoltări ale unei observaţii morale milenare.96

94 Bianca Bratu, Preşcolarul şi literatura (Studiu şi antologie), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, p. 28.

95 N. Iorga, în Repere istorico-literare, în vol. Poveşti, Amintiri, Povestiri, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p. 291

96 G. Călinescu, Opera lui Ion Creangă, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964

Primul care a acreditat ideea că poveştile lui Creangă sunt adevărate nuvele din viaţa de la ţară, în care miraculosul e secundar şi de multe ori e şi un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor şi a vieţii lor sufleteşti a fost Garabet! brăileanu. Acesta pune accent pe talentul lui Creangă şi arată că oamenii trăiesc în poveştile sale cu o individualitate şi cu o putere de viaţă extraordinară. În acest sens, poveştile sunt bucăţi rupte din viaţa poporului moldovenesc. Soacra şi nurorile, Stan păţitul sunt oameni vii, ţărani din Humuleşti, iar vestiţii năzdrăvani: Ochilă, Flămânzilă şi ceilalţi sunt flăcăi şugubeţi şi «ai dracului»...

Susţinându-şi ideea că poveştile lui I. Creangă sunt adevărate nuvele, G! brăileanu, dă ca exemplu nu numai poveştile ale căror personaje sunt oameni, dar şi poveştile cu personaje din lumea

animală. Şi chiar capra cu iezii ei nu sunt decât megieşi ai feciorului lui Ştefan a Petrei, o biată văduvă necăjită cu trei copii. Puneţi în loc de capră – un nume femeiesc, şi în loc de iezi – copii, şi în loc de lup – un ţăran hain, şi veţi avea o nuvelă din viaţa ţaraneasca". 97

Şi Al. Piru a remarcat caracterul de nuvelă al celor mai multe basme ale lui Ion Creangă şi de aceea mulţi traducători înlocuiesc termenul întrebuinţat de Creangă «poveşti» prin «nuvele». Criticul observă că din basm, scriitorul nu păstrează decât schema generală, lupta dintre bine şi rău, în timp ce eroii săi, chiar cei fabuloşi, au trăsături foarte omeneşti. De asemenea Al. Piru arată că în opera sa, I. Creangă pune observaţii asupra sufletului omenesc, izbutind a se ridica la generalizări caracterologice şi morale.98

Ion Creangă ales acele poveşti care se potriveau cu o mentalitate mai evoluată şi cu un gust mai ridicat, mai apropiat de cerinţele literaturii culte. El n-a scris toate poveştile pe care le ştia pentru că el n-a făcut operă de folclorist, opera lui nu este o simplă culegere folclorică sau un mediu întâmplător, prin care se rosteşte fantezia lingvistică a poporului.99

Se poate spune că originalitatea lui Creangă, constă în două lucruri: deplasarea interesului de la simpla povestire, de la înfăţişarea nudă a episoadelor acţiunii, la prezentarea modalităţii lor individuale. Criticul vorbeşte de puterea lui I. Creangă de a individualiza atitudinile, gesturile şi tipurile. Un exemplu ar fi portretul lui Gerilă, care începe cu: o dihanie de

97 G! brăileanu, /. Creangă, Ţăranul şi târgoveţul, în Scriitori români şi străini, Iaşi, Editura Vatra Românească, 1 926, p. 148

98 Al. Piru, Creangă, Amintiri, poveşti, povestiri, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1 960, (prefaţă), p. III.

99 Tudor Vianu, Jon Creangă, în Arta prozatorizor români, Bucureşti, Editura Contem porană, 194 1, p. 1 1 O

om, care se pârpălea pe lângă un foc de douăzeci şi patru de stânjeni de lemne şi tot atunci striga, cât îl lua gura, că moare de frig... omul acela era ceva de spăriet: avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi când sufla cu dânsele, cea de deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pântecele.

Această precizie şi bogăţie a descrierilor nu se întâlneşte în

poveştile populare.

Cel de-al doilea lucru prin care se remarcă originalitatea lui Creangă este acela că scriitorul umanizează fantasticul. Animalele şi fiinţele suprana turale sunt la Creangă ţărani de-ai lui, încât, în cadrul extraordinar al basmului, se constituie scenele unui realism popular.

Acelaşi lucru este remarcat şi de G. Călinescu: Efectul literar vine din originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate.

Şi Al. Piru a remarcat acelaşi lucru: Povestea lui Harap-Alb este un scurt. roman fantastic, în care toate elementele au reversul lor real, traductl b l.1... 1 00

În basmul lui Creangă există două planuri: unul care pare real, eroii şi situaţiile prezentate semănând cu acelea specifice vieţii satului moldo venesc din zona Neamţului. Despre acest plan, G. Călinescu notează: Aici sunt studiate problemele cele mai acute ale vieţii individuale, familiei, societăţii, şi anume: naşterea, căsătoria, calitatea fizică şi morală a copiilor, băieţi şi fete, calitatea femeii, a mamei, bune, a mamei vitrege”, originea bogăţiei şi a sărăciei, îngâmfarea şi modestia, norocul prostului sau nun! ai aparent, putinţa omului de a birui şi a înlănţui forţele şi fizice”.

În celălalt plan/antastic, personajele sunt draci, spâni, uriaşi, Sfânta Duminică, ursul, cerbul etc., cărora li se atribuie atât trăsături umane, cât şi puteri supraumane. Dar aceştia, ca şi ţăranii din Humuleşti, sunt zugrăviţi cu acelaşi realism fiindcă simbolul lor acoperă intuiţii ale naturii umane caractere şi adevăruri morale sau forţe ale naturii însăşi; frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămânzilă), binele şi răul (Harap-Alb şi Spânul), categoriile sensibilităţii noastre, timpul şi spaţiul (Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul). 101

Realismul poveştilor lui Creangă a fost remarcat şi de G! brăileanu:

Iar creaţiilor pur fantastice, ca zmeii ş. c. l., Creangă le împrumută o viaţă curat omenească, şi anume ţărănească; îi amestecă cu desăvârşire în

100

101

Al. Piru, în Repere istorico-literare, p. 303.

Pompiliu Constantinescu, în Repere istorico-literare, p. 301.

mediul vieţii de toate zilele din Humuieşti. şi-i tratează pe un picior de perfectă egalitate.102

Povestea lui Harap-Alb a fost publicată în revista Convorbiri lite rare, în 1 877.

Pe lângă eternă luptă dintre Bine şi Rău şi triumful Binelui, tema basmului este şi una morală, referitoare la condiţia eroului care, înainte de a fi împărat – trebuie să se iniţieze, ajungând chiar slugă. Această situaţie îl ajută, mai târziu, să-şi înţeleagă supuşii şi să-i conducă cu responsabilitate.

În acest basm se întâlnesc mai multe motive specifice basmului: împăratul fără urmaşi, superioritatea fiului mic, cifra trei, probele, călătoria, vicleşugul, tovarăşii devotaţi, apa vie şi apa moartă, nunta, ajutorul dat de divinitate etc.

Subiectul este unul specific basmului, chiar dacă acţiunea este mai complexă şi implică un număr relativ mare de personaje.

Mergând pe firul naraţiunii, vom vedea, la început, hotărârea împăratului de a-şi supune cei trei fii la o probă a curajului, pentru a descoperi care este vrednic să moştenească tronul fratelui său, Împăratul Verde. Singurul care trece proba, ajutat şi de Sfânta Duminică, ce apare travestită într-o babă gârbovă de bătrâneţe, care umblă după milostenie, este fiul cel mic al împăratului. El este singurul care suferă în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său, el este singurul care nu va accepta aşa de uşor înfrângerea, aşa cum făcuseră fraţii săi.

Înainte de a pleca de acasă, primeşte şi un sfat părintesc: în călătoria ta ai să ai trebuinţă şi de răi, şi de buni, dar să te fereşti de omul roş, dar mai ales de cel spân”.

Dar din naivitate va încălca sfatul părintesc şi va deveni sluga spânului, primind numele de Harap-Alb.

Desfăşurarea acţiunii cuprinde încercările la care a fost supus fiul împăratului, ca o pedeapsă morală: să aducă sălăţile din Grădina Ursului, pielea cu pietre nestemate a cerbului şi pe fata Împăratului Roş. Ultima încercare este şi cea mai dificilă, împlinind astfel drumul iniţierii şi dându-le prilejul unor comentatori ai basmului să vadă în el un Bildungsroman, un roman al formării eroului.

Alături de cei cinci tovarăşi: Gerilă, Flămânzilă, Ochilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, personificări ale forţelor elementare ale naturii,

Harap-Alb își va îndeplini misiunea sa. Ajutând albinele și furnicile, reginele acestor harnice vietăţi îi promit tot ajutorul.

— G! brăileanu, Povestirile lui Creangă, în Studii literare, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

145

Scena semnificativă se petrece la curtea Împăratului Roş care, perfid, nu vrea să le dea fata, supunându-i la numeroase încercări: îi pune să doarmă într-o casă de aramă înroșită în foc, să aleagă macul din nisip, să bea și să mănânce mai mult decât normal, să o ghicească pe fata adevărată a împăratului.

Trecând cu bine peste toate încercările şi primind fata, ei vor merge spre curtea Împăratului Verde.

Spânul va fi pedepsit, prăbuşindu-se din înaltul cerului, unde fusese dus de calul lui Harap-Alb, iar acesta se căsătoreşte cu fata împăratului, moştenind împărăţia unchiului său, Împăratul Verde.

Roman iniţiatic, basmul Harap-Alb prezintă drumul străbătut de erou pentru descoperirea realităţii, a vieţii în general şi a sinelui, pentru formarea şi pregătirea acestuia pentru viaţă, în general, şi pentru viaţa de conducător al altor vieţi, în special.

El va învăţa să depăşească toate obstacolele apărute în cale, testându-şi inteligenţa, curajul, răbdarea, generozitatea, onoarea etc., primind o lecţie de viaţă care îl va schimba în bine şi-i va schimba şi firul vieţii.

Drumul spre împărăţia unchiului care, la început părea o răsplată nemeritată, se transformă într-o luptă continuă, purtată cu dârzenie, hotărâre şi încredere, pentru că numai el dintre fiii împăratului, se rușinase de morala părintelui său şi dorise să spele această ruşine. Va muri şi va învia, aceasta pentru că, prin experienţele trăite, va încheia o etapă şi va începe o alta.

Eroul nu a fost înfrânt, ca în basmul popular, prin luptă directă corp la corp, ci printr-o multiplicare a binelui. Harap-Alb nu are însuşirile supranaturale ale lui Făt-Frumos, dar este cinstit, prietenos, curajos, tenace, reprezentând omul ideal, iubit şi apreciat de popor. El rămâne la limita umanului, faptele supranaturale fiind săvârşite de tovarăşii lui de drum, de albine şi de furni ei.

Numele eroului (un oximoron format din Harap = rob negru + alb) simbolizează evoluţia personajului de la statutul de slugă la acela de stăpân, având şi o tentă morală. Omul trebuie să merite ceea ce are,

nimic nu se obţine fără muncă, fără luptă. Faptul că eroul era fiu de împărat nu i-a fost suficient să obţină tronul unchiului său. Trăind experienţe diverse, de bine şi de rău, adevăr şi minciună, viaţă şi moarte etc., eroul ajunge să merite moştenirea unchiului, iar Creangă individualizează un tip uman, deosebindu-l de eroul basmelor populare, eternul Făt-Frumos.

La întrebarea dacă basmele lui Creangă sunt folclor şi au valoare ca atare, sau sunt scrieri literare, G. Călinescu răspunde: Jon Creangă e un mare prozator, şi numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta

146

cum trebuie, pentru că Creangă este un erudit, un estet al. filologiei.103

Aprecierea aceasta a marelui critic se bazează pe faptul că eroii scriitorului nu trăiesc din mişcare, ci din cuvânt…

În basmul Harap-Alb, Creangă a realizat cu mijloacele comediei o vastă galerie de eroi, exploatând, în primul rând, vorbele lor. 104 În scena de la curtea Împăratului Roş, Flămânzilă, lihnit de foame, încearcă să capteze bunăvoinţa împăratului prin cuvinte de recunoştinţă, umilinţă şi linguşire: parcă v-a ieşit un sfânt din gură, destul o măciucă la un car de oale; un praznic la o împărăţie nu se mai bagă în seamă, este ca şi cum te-ar pişca un purice. Setilă, învingându-şi timiditatea zice: Poate ni-ţi da şi ceva udeală, în udeală stă toată puterea şi îndrăzneala, dă-i cu cinstea să piară ruşinea. Ochilă e rezonabil şi cumpătat: luminareasa ştie ce ne trebuie, ia mai îngăduiţi oleacă”. doar nu v-au mas şoarecii în pântece, în timp ce Gerilă se gândeşte: la o guvernare în care împăratul e tata flămânzilor şi al însetaţilor.

Cuvântul lui I. Creangă, material din depozite personale, cum l-a numit Mircea Tomuş, îmbogăţeşte şi nuanţează firul epic al poveştii Harap-Alb, Creangă având talent de prestidigitator al cuvintelor.

Deşi pleacă de la un model folcloric, Creangă se depărtează de acesta, în primul rând printr-o reorganizare a limbajului dar şi prin modificări la nivelul compoziţiei, al personajelor şi chiar al semnificaţiilor. Com parându-l cu alţi autori de basme, I. Slavici sau B. Şt. Delavrancea care prelucrează naraţiuni populare, N. Manolescu arată că: Creangă e altce1 a, nici narator ţăran, nici folclorist, culegător, producător, basmele lui nu sunt rescrise, împodobite, alterate în

structura lor (ca ale lui Slavici). Fără a ieşi din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esenţial, Creangă retrăieşte cu ingenuitate întâmplările povestite. Geniul humuleşteanului este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fa buloşi sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii nerostite, slăbiciuni, viţii, tulburări şi uimiri.

„Ţ” ICfă adzea… eda crea vza a.

Basmul lui Creangă nu este dominat de acţiune, ci de observarea particularului, a detaliului de viaţă. De asemenea întâlnim la I. Creangă, ca o caracteristică a basmului cult îmbinarea naraţiunii cu dialogul şi cu descrii era.

— 03 G. Călinescu, în Repere istorico-literare, p. 305

104 Al. Piru, Creangă, Amintiri, poveşti, povestiri, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960, (prefaţă), p. III

1 05 Nicolae Manolescu, Recitind poveştile lui Creangă în Lecturi infidele, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 7 – 1 5.

147

Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă naraţiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topeşte povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor, dialogul personaje/or, ceea ce îi dă putinţa să intre în psiho/o fi. ia lor, să ni-i arate cum gândesc şi cum sunt, cum ezită şi cum se hotărăsc. 06

Ca în basmele culte şi în basmele lui Creangă, personajele umane sunt fiinţe obişnuite, care se poartă şi vorbesc ca orice ţăran din satul scriitorului. În acest sens, împăratul vorbeşte direct, ra a etichetă: Iaca ce-mi scrie frate-meu.

Feciorul cel mare, înainte de a pleca spre împărăţia unchiului, cere ca orice ţăran, bani de cheltuială, straie de primeneală. Întâlnim la Creangă şi tendinţa de dramatizare a acţiunii prin dialog, personajele înfruntându-se direct în secvenţe cu puternice accente dramatice. G. Călinescu comentează scena de la curtea Împăratului Roş, când sunt puşi să doannă în casa de aramă, dogoritoare ca focul, ca fiind de un realism bufon, mai apropiat de lumea Amintirilor din copilărie decât de viziunea folclorică: Gerilă, Ochilă şi celelalte fiinţe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbântată a Împăratului Roş, se ceartă întocmai ca dascălii în azdă la ciubotarul din Fălticeni, sau ca

Smaranda cu copiii şi cu bărbatul.1 7

— Creangă nu înfăţişează tărâmul celălalt şi personaje fantastice, animalele şi fiinţele supranaturale sunt la Creangă ţărani de-ai lui, încât în cadrul extraordinar al basmului se constituie scenele unui realism poporal.

Umorul este o altă trăsătură ce diferenţiază basmul lui Creangă, bas mul cult, de cel popular, care apare nu numai în limbaj, ci şi în conţinut.

Luând atitudine împotriva ideii unui Creangă autor satiric, Nicolae Manolescu observă faptul că umorul rezultă din absurditatea situaţiei, din neînţelegerea obiectivităţii fundamentale a operei lui Creangă care e un spectac? l magistral, iar obiectivitatea e o filosofie, nu o tehnică... 1 08

În basm sunt prezente exprimarea mucalită, poznaşă, care stârneşte râsul, având în acelaşi timp şi un aer serios, (să trăiască trei zile şi cu cea de-alaltăieri), diferite porecle şi apelative caricaturale, zeflemisirea Tare-mi eşti drag!... Te-aş vârî în sân, dar nu încapi de urechi! ironia, caracterizările pitoreşti, cum este aceea a lui Gerilă etc.

Oralitatea artei lui Creangă, ce-i conferă operei o exprimare vie, autentică, restituie povestirea funcţiunii ei estetice primitive, care este de a

106 Tudor Vianu, Opera lui Ion Creangă, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

107 G. Călinescu, Ion Creangă, ediţie nouă şi revizuită, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

1964, p. 297

108 Nicolae Manolescu, Recitind poveştile lui Creang în Lecturi infidele, Bucureşti.

Editura pentru Literatură, 1966, p. 7 – 15.

se adresa nu unor cititori, ci unui auditoriu capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu – cu tot ce poate transmite acesta peste înţelesul abstract al lucrurilor comunicate.109

Numeroase onomatopee, interjecţii, vorbe imitative, interogaţii şi exclamaţii SWit doar câteva exemple ce – susţin oralitatea artei lui Ion Creangă.

Plăcerea pentru cuvinte a autorului lui Harap-Alb l-a determinat pe

— Călinescu să afirme că: Scriitori ca Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân, greu de subînţelesuri, aproape echivoc şi unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare, tuturor cunoscute, aşa încât opera literară să fie aproape numai o reaprindere a unor elemente tocite de uz.110

Greuceanu colecţia Petre Ispirescu111

Basmul Greuceanu face parte din culegerea de basme ce aparţine lui Petre Ispirescu şi, urmând tradiţia, înfăţişează lupta dintre forţele binelui – un viteaz pre nume Greuceanu – şi forţele răului – zmei, zmeoaice, diavoli, dar şi oameni, ca sfetnicul mincinos al Împăratului Roşu.

Eroul din poveste, Greuceanu, nu este nici fecior de împărat, nici vre Wl fecior isteţ din popor, şi, deşi nu i se cunoaşte originea, este suficient de viteaz pentru ca luându-şi inima în dinţi şi încumetându-se pe ajutorul lui

Dumnezeu şi pe voinicia sa să plece pentru a elibera Soarele şi Luna din captivitatea zmeilor, doar – doar va da Dumnezeu să ajungem a putea pedepsi pe acei blestemaţi de zmei, pentru nesocotita lor îndrăzneală.

Din confruntările cu forţele ostile, de-a lungul acţiunii se dezvăluie treptat trăsăturile excepţionale ale lui Greuceanu: generozitate şi curaj, prin antiteză cu alţi voinici care se potricăliseră, semeţindu-se cu uşurinţă că va scoate la capăt o asemenea însărcinare, dovedind că nu toate muştele fac miere, sensibilitate la necazurile altora, nobleţea faptei.

Hotărât în a-şi duce misiunea la bun sfârşit, el îşi asumă riscul tăierii capului pentru a face un bine colectivităţii. Măreţ în sentimente ca şi în

109 Tudor Vianu, Jon Creangă în Arta prozatorilor români, Bucureşti, Editura Contem porană, 1941, p. 1 1 O

1 10 G. Călinescu, Opera lui Jon Creangă, ediţie nouă revăzută, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 357

1 1 1 Petre Ispirescu, autorul culegerii de basme Legendele sau basmele românilor, adunate din gura poporului de Petre Jspirescu, Bucureşti, 1882

faptă, Greuceanu doreşte să elibereze astrele nu atât pentru răsplata promisă de împărat – va lua pe fie-sa de nevastă şi încă

jumătate din împărăţia lui – ci din conştiinţa lui că omenirea rară Soare, simbolul vieţii şi al luminii, dar şi fără Lună, simbolul păcii, liniştii şi al poeziei, ar pieri.

După ce a ajuns la Faurul-Pământului, care era şi năzdrăvan şi după un sfat cu acesta care a durat trei zile şi trei nopţi, Greuceanu şi fratele său pornesc să dea lupta cu zmeii.

Metamorfozat în porumbel şi apoi în muscă, eroul află de la zmeoaice când se întorc zmeii de la vânătoare.

Urmează lupta acestuia cu cei trei zmei: Se apropiară unul de altul şi se luară la trântă. Aduse zmeu/pe Greuceanu şi-l băgă în pământ până în genunchi. Aduse şi Greuceanu pe zmeu şi-l băgă în pământ până în gât şi-i tăie capul. În felul acesta îi va răpune pe zmeii mai mari. Cu cel de al treilea, lupta durează mai mult, dar rezultatul este acelaşi: Zmeule viteaz, vino să ne batem, în săbii să ne tăiem, în suliţi să ne lovim, ori în luptă să ne luptăm. Sosi zmeul şi se luară la bătaie: în săbii se bătură ce se bătură şi se rupseră săbiile; în suliţi se loviră ce se loviră şi se rupseră suliţele; apoi se luară la luptă; se zguduiau unul pe altul de se cutremura pământul; şi strânse zmeul pe Greuceanu o dată, dară acesta, băgând de seamă ce are de gând zmeul, se umflă şi se încordă în vine şi nu păţi nimic, apoi şi Greuceanu strânse o dată pe zmeu, tocmai când el nu se aştepta, de-i pârâi oasele.

Lupta ţine mult, căci aşa luptă nici că s-a mai văzut. Ajutat de corb, voinicul îl răpune şi pe ultimul zmeu, eliberând Soarele şi Luna, care îşi reiau locul lor pe cer. Dar greutăţile nu s-au sfârşit. Diavolul şchiop carele ţinea calea drumeţilor ca să le facă neajunsuri îi fură paloşul, în care stătea toată puterea voinicului şi îl dă unui sfetnic mincinos, vândut diavolului în schimbul substituirii în locul lui Greuceanu. Dar adevărul iese la lumină, Greuceanu îşi mai arată o calitate, mărinimia, pentru că îl iartă pe sfetnicul mincinos, bicisnic, mangosit, pălăvatic şi neruşinat.

Alături de Greuceanu, împăratul (ideal de dreptate şi de cinste), fratele lui (simbol al dragostei şi al devotamentului frăţesc) şi Faurul-Pământului (simbol al isteţimii şi al talentului meşteşugăresc) constituie forţele binelui purtătoare de adevărate valori umane.

În antiteză, forţele răului, întruchipări fantastice (cei trei zmei, zmeoaicele, diavolul şi sfetnicul), sunt caracterizate succint: zmeul este spurcat, fiinţă netrebnică şi păgubitoare omenirii, sfetnicul este neruşinat, zmeoaica bătrână, care îl urmăreşte pe Greuceanu, cu o falcă

în cer şi cu alta în pământ este scorpia de mamă a zmeoaicelor.

1 50

Deşi înzestrat cu însuşiri deosebite, Greuceanu n-ar fi izbândit, dacă nu ar fi fost ajutat de Faurul-Pământului, cel mai meşter de pe pământ, dar mai ales de paloş, puterea lui în paloş era, fără el, voinicul era de nere cunoscut.

Structura basmului este cea tradiţională cu formule iniţiale şi finale, cu eroi antitetici, cu personaje reale şi fantastice, cu prezenţa cifrelor fatidice trei şi şapte. Deosebit de celelalte basme este motivul pactului omului cu diavolul. Se reţine încrederea în forţele omului care luptă pentru o cauză nobilă.

Cenuşăreasa de Fraţii Grimm

Cenuşăreasa, cunoscuta poveste din colecţia Fraţilor Grimm, se întemeiază pe motivul persecuţiei unei fete orfane de către mama şi surorile vitrege, precum şi răsplătirea, în final, a bunătăţii şi nevinovăţiei ei. De asemenea, tot în acest basm, care are o versiune franceză în poveştile lui Charles Perrault subintitulată Pantofiorul de sticlă, apare şi motivul iubirii dintre un prinţ şi o fată săracă şi oropsită.

Înainte de a muri, mama fetei îi dă un sfat: orice ţi s-ar întâmpla, cată să fii întotdeauna bună şi cu sufletul neîntinat, sfat pe care îl ascultă, dar nu-i uşurează viaţa cu nimic. Mama vitregă şi cele două fiice ale ei îi fac viaţa grea: Pentru fata cea vitregă începu a curge, de aici înainte, zile pline de amărăciune… o puseră să robotească din greu de dimineaţă până cădea noaptea: să se scoale până-n ziuă, să care apă, să aprindă focul, să facă de mâncare şi să spele rufele. Jar când nu mai pridideа de câtă treabă avea de făcut, ele zvârleau lintea şi mazărea în cenuşă, de trebuia apoi s-o aleagă bob cu bob.

Pe cât de cuminte, de ascultătoare, de bună era Cenuşăreasa (neavând un pat al ei, dormea în cenuşă şi de aici numele), pe atât de rele erau surorile ei vitrege, înfăţişate prin antiteză, al căror suflet era întunecat şi plin de răutate.

La balul dat de împărat, mama vitregă o lasă acasă pe motiv că nu are nici straie frumoase şi nici să dănţuiască nu ştie.

După plecarea maşterei şi a fiicelor ei, fata merge la mormântul mamei, în povestea Fraţilor Grimm, sau vine la ea naşa ei, care era o zână, în povestea lui Ch. Perrault. Acum intervine momentul miraculos, pentru că, după invocarea unor versuri cu valoare de ritual magic:

Alunaş drag, alunaş I Scutură-te, rogu-te-aş / Şi mă-mbracă-n strai de-argint – / Numa-n aur şi argint, va primi o rochie ţesută toată în aur şi argint şi-o pereche de conduri cu alesături de mătase şi argint. La bal, cucereşte inima fiului de împărat, stârnind admiraţia tuturor, după care dispare fără urmă. Trei seri la rând participă la petrecere şi în ultima seară îşi pierde un pantofior, prins în smoala de pe scări; pusă special de fiul împăratului, necăjit că nu putuse afla nimic despre fata cea frumoasă.

Pentru că fiul de împărat o caută pe aleasa inimii, pe stăpâna condurului de aur, mama vitregă îşi îndeamnă fetele să-şi taie, una un deget, alta călcâiul, pentru a încălţa condurul şi a deveni împărătese. Dar Cenuşă resei îi vine în ajutor şi de această dată alunaşul, care îl avertizează pe fiul de împărat de înşelătoria fetelor:

Vai, conduru-i tare mic:
Parcă-n cleşte-aşa o strânge!
Şi-năuntru-i numai sânge.
Că tot curge pic cu pic…
Nu-i mireasa-adevărata!
Ea-i pe-aproape şi te-aşteaptă.

Când însă pune şi Cenuşăreasa pantoful de aur în picioare, acesta îi vine ca turnat şi când se ridică fata şi tânărul crai îi privi chipul, o recunoscu pe dată, că doar ea era domniţa cu care dănţuise şi care-l robise cu frumuseţea-i fără pereche.

Şi acest basm are un final fericit, o nuntă împărătească vine ca o răsplată pentru Cenuşăreasa, în ciuda persecuţiilor şi uneltirilor maşterei alături de surorile vitrege.

Fata săracă şi oropsită reprezintă tipul feminin ideal: frumoasă, bună, cinstită, „harnică, modestă, răbdătoare, supusă, sensibilă la frumuseţile naturii.

În antiteză cu ea, surorile vitrege, ca şi mama lor, sunt pline de mân drie, îngâmfare, dispreţ pentru muncă, răutate, invidie, dorind să se înalţe prin minciună.

Cu toate calităţile ei deosebite, Cenuşăreasa este ajutată de păsările cerului, ca şi de cele două porumbiţe albe ca neaua ce se aflau pe crăcile alunului de pe mormântul mamei ei.

Elementele reale se împletesc cu cele miraculoase făcând din basmul Cenuşăreasa, un basm frumos, plăcut cu mesaj etic: după faptă

şi răsplată.

Făt-Frumos din Lacrimă de M. Eminescu

Făt-Frumos din Lacrimă de M. Eminescu se diferenţiază de basmul popular prin modalităţile de realizare specific eminesciene.

În acest basm, Făt-Frumos are parte tot de o naştere miraculoasă, din lacrima unei icoane vechi, înduplecate de rugăciunile împărătesei îngenuncheate, fapt ce explică numele primit Făt-Frumos din Lacrimă. La acest eveniment soarele surâse şi el în înfocata lui împărăţie, chiar stătu pe loc, încât trei zile n-o; 1 fost noapte, ci numai senin şi veselie: vinul curgea din butii sparte şi chiotele despicau bolta cerului.

El este un fecior alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunii, care ajuns în curând mare şi voinic ca brazii codrilor, pleacă să se lupte singur cu oştile împăratului ce-l duşmănea pe tatăl său.

Elementele portretului lui Făt-Frumos sunt în antiteză. Deşi fiu de împărat, el se îmbracă ţărăneşte, iar veşmintele, prin transfigurare poetică, primesc valori simbolice: durerea mamei, ţesută în borangic, dragostea fete lor prinsă în cordele şi mărgele. Cele două fluiere, prinse în brâu exprimă unul dor şi altul bucurie: Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămaşă de borangic, ţesută în lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele şi cu mărgele rupte de la gâturile fetelor de-mpăraţi, îşi puse-n brâul verde un fluier de doine şi altul de hore, şi când era soarele de două suliţe pe cer, a plecat în lumea largă şi-n toiul lui de voinic.

Făt-Frumos este simbolul frumuseţii fizice şi al perfecţiunii morale.

Pe drum horea şi cânta încât: Stăteau toate uimite pe când trecea păstoraşul împărat, doinind şi horind: ochii cei negri ai fetelor se umpleau de lacrimi de dor; şi-n pepturile păstorilor tineri, rezemaţi c-un cot de-o stâncă şi c-o mână pe bâtă, încolţea un dor mai adânc, mai întunecos, mai mare – dorul voiniciei.

Întâlnirea cu fiul împăratului duşman care cu fruntea-ntr-un cerc de aur, bătut cu diamante, şi cu hainele strălucite, era frumos ca luna unei nopţi de vară, îi prilejuieşte lui Făt-Frumos înfăptuirea unui legământ de frăţie de cruce, respectat pe tot parcursul basmului.

Făt-Frumos luptă şi scapă împărăţia fratelui de cruce de vraja Mumei-Pădurilor, iar cu fata acesteia, Ileana Cosânzeana se căsătoreşte. Pe fata Genarului, pe care îl învinge cu ajutorul naturii, participantă în

imagini feerice și hiperbolice, o aduce de soţie fratelui său de cruce, cu ajutorul regelui ţânţarilor, al regelui racilor și al calului cu șapte inimi.

Transformarea lui Făt-Frumos într-o mână de cenușă căzut în nisipul cel fierbinte și sec al pustiului, din care se făcu un izvor limpede ce curgea pe un nisip de diamant, revenirea lui la viaţă și toate celelalte victorii, pidează ă pentru dimensiunile excepţionale ale eroului: alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele! zmei, creştea într-o lună cât alţii într-un an, viteaz, curajos, generos, cu un simţ deosebit al datoriei frăţeşti, capabil de sacri ficiu, un cavaler al iubirii și ai dreptăţii.

E mărinimos cu cei slabi, salvând viaţa regelui ţânţarilor şi al racilor. Ileana Cosânzeana, orbită de plâns, își va recăpăta vederea în urma unui miracol. Și portretul ei, subliniind frumuseţea fizică și morală, pare zămislit de penelul unui pictor romantic, care – din argint și aur, ceară și mătase, lumina lunii, puritate și mister realizează cei mai frumos portret al Ilenei Cosânzene: Haina ei albă și lungă părea un nor de raze și umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritare era așezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele! unei, ea părea muiată într-un aer de aur. Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur, și dintr-un fuior de lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subţire, strălucită, ce semăna mai mult a o vie rază de lună ce cutreiera aerul, decât afir de tort.

Cu sufletul ei plin de bunătate și animată de spirit de dreptate, Ileana Cosânzeana, anticipând prototipul feminin eminescian, îl ajută pe Făt-Fru moş în lupta cu Muma-Pădurii, apoi îl aşteaptă cu credinţă, până ce orbeşte de atâta plâns. Ea întruchipează idealul de iubire spre care tinde poetul: gingăşie, puritate, patos şi statornicie.

În antiteză, fata Genarului avea: un cap de fată oacheş şi visător, ca o noapte de vară.

Forţele răului, reprezentate de Muma-Pădurii, Genarul, Baba cu şapte iepe, sunt create prin antiteză, cumulând trăsături tradiţionale: răutate, viclenie, perfidie, ură împotriva oamenilor împinsă până la limitele furiei autodistrugătoare.

Genarul, un personaj inedit, creat de imaginaţia bogată a lui M. Eminescu, adversar al lui Făt-Frumos, e prezentat ca om nalt și puternic, al cărui cal năzdrăvan are două inimi. Este un personaj mai mult realist, căci, aşa cum observă Făt-Frumos, puterea lui nu era în duhurile întunericului, ci în calul și motanul său. Totuși, ca personaj de

basm are și trăsături supranaturale: cu o batistă parfumată are puterea să determine uitarea.

După mai multe întâmplări, Genarul este azvârlit în nori: Norii cerului înmărmuriră şi se făcură palat sur şi frumos – iar din două gene de nouri se vedeau doi ochi albaştri ca cerul, ce răpezeau fulgere lungi. Erau ochii Genarului exilat în împărăţia aerului.

Muma-Pădurilor, prezentă și în alte basme, este și aici întruchiparea răului. Ea vine pe miazănoapte călare cu aripi vântoase, cu faţa zbârlită ca o stâncă buhavă şi scobită de pâraie, c-o pădure-n loc de păr… ochii ei – două nopţi tulburi, gura ei – un hău căscat, dinţii ei – şiruri de pietre de mori.

Miraculosul, prezent în acest basm, poartă amprentă eminesciană. În naraţiune, timpul este al vieţii, dar şi al morţii, al zilei, dar şi al nopţii. Făt-Frumos, ştiind că baba vrăjitoare adoarme adânc la răscrucea nopţii şi fiind urmărit de aceasta, va schimba mersul timpului: Când baba înota smintită pe la jumătatea lacului alb, Făt-Frumos aruncă buzduganu-n nori şi lovi Miazănoaptea în aripi. Ea căzu ca plumbul la pământ şi croncăni jalnic de douăsprezece ori… Stăpâne, adăugi calul, tu ai izbit Miazănoapte a, de a căzut la pământ cu două ceasuri înainte de vreme.

Natura îndrăgită de poet este prezentă în basm prin descrieri poetice, ce îl înfrumuseţează: Când se lumină de ziuă, Făt-Frumos vede că şirul munţilor dă într-o mare verde şi întinsă, ce trăieşte în mii de valuri senine, strălucite, care treieră aria mării încet şi melodios, până unde ochiul se pierde în albastrul cerului şi verdele mării.

Finalul basmului poartă și el pecetea originalităţii creaţiei eminesciene. Natura întreagă va participa la pregătirea veşmântului de nuntă al miresei: Trandafirul cel înfocat, crinii de argint, lăcrămioarele sure ca mărgăritarul, mironosiţele, viorelele şi florile toate s-adunară vorbind fiecare în mirosul ei şi ţinură sfat lung cum să fie luminile hainei de mireasă – apoi încredinţară taina lor unui curtenitor fluture albastru stropit cu aur. Acesta se duse şi flutură în cercuri multe asupra feţei miresei, când ea dormea, ş-o făcu să vadă, într-un vis luciu ca oglinda, cum trebuia să fie-mbrăcată. Ea zâmbi, când se visă atât de frumoasă.

Pentru formulele iniţiale ca şi pentru cele finale, Eminescu nu apelează la cunoscutele formule stereotipe, ci construieşte altele, originale: În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau

decât în germenii viitorului”, în vremea veche trăia un împărat, sau iar dac-a fi adevărat ce zice lumea că pentru feţii-frumoşi vremea nu vremuieşte, apoi poate c-or fi trăind şi astăzi.

Basmul, în întregime, este unul dintre cele mai frumoase basme culte, mai ales prin ineditul personajelor şi prin descrierile poetice, inegalabile prin forţa lor sugestivă.

1 55

Scufiţa-Roşie de Fraţii Grimm

Scufiţa-Roşie, basmul Fralilor Grimm, având un corespondent asemănător şi în Colecţia lui Ch. Perrault, renunţă la miraculos, în favoarea elementelor realiste şi pare scrisă special pentru copiii neascultători, care se confruntă cu prefăcătoria oamenilor.

Basmul lui Ch. Perrault foloseşte cuvinte simple şi-l pune direct pe cititor în faţa greşelilor eroilor, precum şi a urmărilor tragice ale acestor greşeli. De asemenea el nu oferă satisfacţia din final, prezentă în basmul

Fraţilor Grimm şi anume apariţia vânătorului care salvează din burta lupului pe Scufiţa-Roşie şi pe bunicuţă.

Basmul lui Ch. Perrault pare a spune că dacă ai greşit, trebuie să plăteşti, chiar dacă eşti copil.

Forţa moralizatoare a basmului este atenuată de Morala din final:

Vedem aici acum, adeseori.
Şi mai cu seamă tinerele fete
Frumoase, arătoase şi cochete.
Fac rău dacă ascultă de orice trecători.
Şi n-are sens să fie nici măcar mirate
Când de lup acestea sunt mâncate.
Zic lup, dar se ştie că lupii de pe lume
Nu sunt cu toţii de acelaşi fel.
Poate părea vreunul mai blând decât un miel.
Nezgomotos şi fin, cuminte-anume.
Ce, binevoitor şi plin de glume.
Voioasa domnişoarelor pleiadă
O însoţeşte acasă sau pe stradă.
Dar, vai, se vede-n urmă că lupul cel mieros
Din toată hait a-i cel mai periculos!

Scufiţa-Roşie este o f tiţă zglobie şi drăgălaşă pe care o iubea

oricine de cum o vedea. Dar mai dragă îi era ea bunicii, care nu ştia ce daruri să-i mai facă. Odată, bunica îi dărui o scufiţă de catifea roşie, şi pentru că-i şedea tare bine fetiţei şi nici nu mai voia să poarte altceva pe cap o n miră de atunci Scufiţa-Roşie.

În drum spre bunica ei, care locuia într-o pădure, se întâlneşte cu lupul, căruia îi spune unde merge, de ce şi mai ales unde locuieşte exact bunica, uitând de sfatul mamei, acela de a nu se abate din drum.

1 56

Lupul mincinos şi prefăcut încearcă s-o abată din drum, atrăgându-i atenţia asupra florilor minunate din pădure, îndemnând-o la hoinăreală:

Scufiţă-Roşie, ia te uită ce flori frumoase strălucesc în jurul tău! Şi tu nici nu le iei în seamă măcar… Şi mje mţ se pare că n-auzi nici ce dulce cântă păsărelele!… Atât de serioasă păşeşti pe drum, de parcă te-ai duce la şcoală.

Şi e atât de plăcut să hoinăreşti şi să zburzi prin pădure: e atâta veselie!

Fetiţ naivă se lăsă amăgită de vorbele lupulul între timp, acesta, ajuns la… casa bunicuţei o înghite pe aceeaşi îi ia locul în pat şi când vine şi-s cufita-Roşie, o înghite şi pe ea, după care îl apudf somnul. Cele două fiinţe sunt. salvate de vânător, care oferă cititorului satisfacţia înfră. Ilgerii lupului, chiar. dacă fetiţa. a fost naivă, vorbăreaţă şi lipsită de… vigilenţă.

— Finalul ba8 mului Fraţilor Grimmeste elocvent în acest sens, fetiţa înţelegându-şi gre Şeala: „De-acu înainte n – o să mă mai abat niciodată din drumcând oi merge singură prin pă ure, ci o să ascult de p veţele mamei.

157

Legenda

Prezente mai ales în proză, legendele, ca şi basmele ocupă un loc important în seria preferinţelor literare ale copiilor, datorită elementelor fantastice şi miraculoase, explicaţiilor inedite care pornesc de la un fond real al unei întâmplări istorice sau de la obârşia unor nume geografice, a unor animale, păsări etc.

Originea legendelor culte o constituie legendele populare. Chiar dacă tratează subiecte asemănătoare, se deosebesc între ele prin faptul că legendele culte folosesc mijloace artistice evoluate, într-un stil şi o limbă care ţin de originalitatea fiecărui scriitor.

Creaţii literar-artistice, aflate, după părerea unor specialişti, la interferenţa între basm şi mit, legendele conţin elemente care le apropie, dar le și depărtează în același timp de basm şi de mit. Dacă legendele au caracter profan, se referă la evenimente actuale, au o formă variabilă care poate fi modificată atât în naraţiune cât şi în mesaj, au ca protagonişti, în general, oameni obişnuiţi, iar accentul cade pe ceea ce explică, mitul are caracter sacru, se referă la trecutul foarte îndepărtat, are ca protagonişti zeii şi accentul cade pe care se comunică.

Ceea ce apropie legendele de basme ar putea fi tematica variată, relevantă în lupta dintre bine – rău adevăr – minciună, dreptate – nedreptate etc., prezenţa aceloraşi motive, ca şi folosirea aceloraşi modalităţi de compoziţie şi stil: personificarea şi hiperbola, pe fondul antitezei, care merg până la fantastic, devenind modalităţi estetice generale pentru realizarea speciei şi pentru nuanţarea trăsăturilor umane ale personajelor.

Legendele dezvoltă o problematică majoră: elemente de viaţă social economică privite din perspectiva nivelului de civilizaţie a omului într-o etapă sau alta a istoriei, forme ale culturii, credinţe, virtuţi general-umane (dragostea pentru pământul străbun, eroismul, lupta împotriva forţelor răului, dragostea, prietenia, înţelegerea între oameni etc.).

După conţinutul şi adevărul exprimat, legendele au fost grupate în trei categorii: etiologice, istorice și geografice.

Legendele etiologice, în care miezul de adevăr este învăluit în haina miticului, explică originea unor animale, plante sau păsări, ocupând un loc deosebit în operele lui V. Alecsandri, D. Bolintineanu, M. Sadoveanu, Călin

Gruia sau Alexandru Mitru. Cunoscute şi sub numele de – legende cauzale, ele au fost numite de B.P. Haşdeu deceuri întrucât ele răspund unor

1 58

Întrebări. Legenda Florii-Soarelui1 12 de Călin Gruia se apropie de basm, pentru a explica originea şi trăsăturile plantei, încercând să răspundă în acelaşi timp şi la întrebarea: De ce nu se întâlneşte Soarele cu Luna? Începutul legendei este asemănător basmului: Trăia odată, undeva pe pământ, un crai vestit care avea o fată atât de frumoasă, că nu se găsea alta să-i semene.

Acţiunea e structurată pe două planuri ce se întrepătrund: planul concret şi cel transfigurat, care păstrează datele existenţiale. Evenimentele se petrec pe pământ, dar şi la palatul. Soarelui.

Naraţiunea legendei o aduce în prim-plan pe fata craiului, care deşi este de o frumuseţe unică, e oarbă ceea ce îi provoacă o tristeţe fără seamăn craiului: Barba nu-şi pieptăna, tăcea de parcă – i luase cineva gr. aiul şi ofta din adâncul sufletului, toate acestea şi multe altele pentru că fata lui nu vedea strălucirea soarelui, verdeaţa câmpurilor, oglinzile apelor Ea nu ştia cum arată tatăl său, mamă-sa, cum arată păsările, cum sunt florile. Bogatul crai caută leac, sfătuindu-se cu cărturarii şi cu vracii cei mai vestiţi, dar fără rezultat.

Într-o zi se prezintă la palatul craiului un bătrân încovoiat de spate, cu barba lungă până în pământ. Era aşa de slab, încât orice adiere de vânt îl putea da jos şi vorbea aşa de încet, încât abia îl puteai auzi.

Bătrânul spune că numai Soarele ar putea să-i dea fetei lumina ochi lor: Pofteşte-l în casa ta, omeneşte-l la masă şi roagă-l să-i sărute fruntea.

În legendă un loc principal îl ocupă blestemul, care asociat meta morfozării, reprezintă nucleul ei narativ. Cu ajutorul unui crai tânăr, ce era îndrăgostit de fiica cea frumoasă a craiului bătrân, acesta îi trimite o scrisoare Soarelui pe o bucată de piele de căprioară şi muind pana în poleială de aur. Călătoria voinicului spre răsărit, la palatul Soarelui durează zile şi nopţi, săptămâni şi luni, timp în care îşi potcoveşte calul de nouăzeci şi nouă de ori, la nouăzeci şi nouă de potcovari. Numai acum el ajunge la poalele unui munte de argint şi după şapte zile şi şapte nopţi de urcuş, voinicul ajunge într-o poiană cu copaci de argint, cu iarbă de argint, cu izvoare de argint. Cea care-l ajută pe voinic este mama Soarelui, pentru că nora sa Luna, n-ar fi permis ca soţul ei s-o ajute pe fata craiului. Deşi personajele sunt fantastice, ele se poartă şi vorbesc omeneşte. Astfel Soarele soseşte la curtea craiului într-un rădvan, sub chipul lui Făt-Frumos şi după ce dă mâna cu craiul care îl primise cu pâine şi sare, este poftit la masă. Curtenii se minunau că Soarele luase chip. omenesc şi mergea alături de ei, încălţat cu cizme de argint. Realul se împleteşte cu fantasticul.

1 12 Călin Gruia, Legenda Florii-Soarelui, în Izvorul fermecat, Bucureşti, Editura Garamond.

2002, p. 50.

Ca orice musafir, Soarele este mai, întâi ospătat şi, cinstit cu vin. Nimeni nu vede însă din cauza luminii răspândite de oare, că Luna se uita iscoditoare la cele ce se întâmplă acolo şi, văzând că Soarele se apropie de fata de crai, deschise fereastra şi învălui fata într-un abur galben-auriu, moment în care are loc metamorfoza acesteia într-o floare mare şi galbenă.

Însuşirile supranaturale şi contrastante ale personajelor dau prestanţă mesajului…

Metamorfoza fetei în Floarea-Soarelui explică apariţia acestei plante, iar faptul că Soarele, supărat pe soţia sa, Luna, o alungă pentru totdeauna pe tărâmul celălalt explică. de ce ei rămân despărţiţi pe bolta cerească. De atunci, luna a început să umble mai mult noaptea, singurică, tristă, căindu-se de fapta ei necugetată, şi dacă se întâlneşte cumva cu Soarele îşi pierde lumina.

În finalul legendei, cititorul este readus în planul real, explicându-se cu precizie şi simplitate, originea, metamorfoza florii-soarelui, trăsăturile ei: floarea aceea înaltă şi galbenă. „De cum răsare Soarele„Se îndreaptă cu faţa spre el, aşteptându-i parcă sărutarea, şi-l urmăreşte până apune, şi a doua zi iară şi iară, până i se scutură floarea. Oamenii i-au spus Floa rea-Soarelui, şi aşa i-a rămas numele până în zilele noastre.

Legendele etiologice sunt întâlnite şi sub denumirea de mitologice, deoarece ele aparţin genetic străvechii mitologii populare, realizând o investigare exhaustivă a universului fizic, cuprinzând cerul, văzduhul şi pământul cu flora şi fauna, dar şi omul în existenţa lui materială şi spirituală.

Legendele istorice relevă, în formă concisă şi sobră, faptele oştenilor şi domnitorilor români care au pătruns în conştiinţa şi tradiţia poporului ca simboluri ale demnităţii naţionale: Mircea cel Bătrân. Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Cuza-Vodă şi alţii.

Personajele se află la interferenţa dintre realitate şi mit şi toate dau dovadă de credinţă, inteligenţă şi vitejie. Patriotismul domnitorilor şi oştenilor este o însuşire firească, iar sensul existenţei lor este slujirea intereselor neamului şi ţării.

Legenda populară Condeiele lui Vodă113 înfăţişează un fapt istoric semnificativ: politica de prietenie a lui Mircea cel Bătrân cu ţările vecine şi pregătir a ţăranilor pentru apărarea ţării de duşmani.

În drumul său de la Târgovişte spre Ţara Leahului, Maria sa Vodă, îi găseşte pe săteni lucrând în sfânta zi de duminică. La întrebarea firească cum de este posibil aşa ceva, ţăranii răspund: ascuţim condeie pentru Maria sa Vodă. Domnitorul nu se mulţumeşte cu răspunsul ce i-a fost adus şi

1 1 3 Din legendele românilor, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1990, p. 34.

pentru a înţelege ce fac de fapt harnicii săteni în zi de duminică, se apropie de ei şi vede că acele condeie erau de fapt săgeţi: Voi numiţi condeie ceea ce noi numim săgeţi – zice Vodă, râzând.

— Păi, doamne, la duşman nu se scrie cu astfel de condeie, dacă vrei să-ţi înţeleagă răvaşul!

Prin câteva notaţii narative şi mai ales printr-o scenă dialogată, se pune accent pe patriotismul românilor, fie că sunt ţărani sau oşteni.

Legendele geografice, izvor de cunoaştere şi educaţie, explică originea unor denumiri geografice, oferind copiilor bogate informaţii topo nimice, meteorologice, etnografice, exemple de patriotism: Babele, Povestea Vrancei, Feciorul care şi-a uitat mama etc.

Pe lângă caracterul ei istoric, legenda Povestea Vrancei explică de ce satele de la poalele munţilor Vrancei au primit denumirea de Bodeşti, Spireşti, Negrileşti, Păuleşti, Spulber, Nistoreşti, Bârsăneşti de la numele celor şapte feciori ai Vrâncioaiei.

J Din această cauză, în unele scrieri, legendele geografice apar ca

1 14

l egenue topommzce.

Legenda populară Babele115 aduce în prim-plan imaginea mitică a

Dochieifiica unui împărat vestit care era aşa frumoasă că toţi fiii de crai o peţiseră, dar ei niciunul nu-i plăcea.

Şi această legendă începe ca o poveste, introducerea fiind cunoscutul se spune. Şi ca în orice poveste, fata îi refuză pe peţitori, cu toate că acest fapt va avea consecinţe tragice asupra destinului ei. Notaţiile narative îl fac pe cititor să intuiască în gesturile Dochiei destinul dramatic al Daciei, în timpul lui Decebal, războaiele acestuia cu Traian, împăratul romanilor.

Explicând cum au luat naştere Babele, legenda povesteşte despre demnitatea străbunilor noştri, transfigurată în imagini

mitologice şi gesturi magice: Biata fată, când a auzit, de frică să nu cază în mâna lui s-a dus la o vrăjitoare şi a rugat-o s-o prefacă într-o babă urâtă şi zbârcită.

Metamorfozarea fetei într-o babă cu nouă cojoace îi aduce tragicul sfârşit la începutul primăverii, în zilele înşelătoare ale babelor: Când şi-a zvârlit ultimul cojoc, unde începe deodată un vânt aşa de puternic, încât o îngheţă... şi o prefăcu într-o stană de gheaţă.

Prin semnificaţiile ei, această legendă nu e numai o legendă geografi că.

1 14 Georgeta Munteanu, Elena Bolog, Vistian Goia, Literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1970, p. 76.

1 15 Din legendele românilor, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1990.

161

Pe lângă cele trei categorii de legende, arătate mai sus, mai sunt pomenite şi legende religioase1 16 sau legende hagiografice1 17 Acestea sunt de provenienţă cărturărească sau apocrifă. şi cuprind povestiri despre vieţile sfinţilor sau despre personaje biblicel18

Din literatura română, amintim Cartea legendelor de Ion Agârbi ceariu, cele mai multe legende din această categorie evocând pe Iisus Hristos, Sfânta Maria, pe apostoli şi personalităţi din Vechiul Testament.

Legendele religioase conţin pilde de bună purtare, adevăruri el I îi mate aforistic cu privire la sensul vieţii şi relaţiei omului cu divinitatea.

1 16 Vistian Goia, Literatura pentru copii şi tineret, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 134.

1 1 7 Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, Folclor literar românesc, Bucureşti, Editura Didactică şi

Pedagogică, 1978, p. 286

1 1 8 Idem, ibidem, p. 286.

1 1 9 Vistian Goia, op. cit., p. 1 34.

1 62

Snoava

Snoava (v. st. iz nova din nou) denumeşte o specie a literaturii populare „cu multiple şi străvechi infiltraţii în cea cultă, constând într-o scurtă naraţiune cu intenţii umoristico-satirice, în care elementele realiste (şi, uneori, naturaliste) sunt împinse care dată.

foană la limita verosimilului, fără însă a se trece, decât rareori, în fantastic.1 O

Folcloriştii şi istoricii literari remarcă asemănări şi deosebiri ale snoavei cu basmul.

Amândouă, ca specii ale geniului epic, se folosesc de formule con sacrate specifice; în amândouă se ilustrează o temă general – umană: lupta dintre bine şi rău; în amândouă conflictul gravitează în jurul unei problematici sociale, familiale, morale etc.; amândouă au un personaj – simbol, întruchipând ideea de bine, frumos, adevăr, şi amândouă speciile au un final optimist.

În acelaşi timp, snoava se deosebeşte de basm prin preponderenţa realului, prin dimensiuni reduse, concizia relatării şi faptul că personajul principal este o întruchipare a înţelepciunii populare, în ipostaza de erou justiţiar.

Snoavele au un caracter satiric demonstrativ şi moralizator. Ele vizează nu oameni ca persoane, ci aspecte ale caracterului acestora, slăbiciuni şi defecte. Aşezate potrivit conţinutului tematic, ele pot alcătui un manual sistematic de morală populară în care corectivele sunt aduse cu biciul râsului şi al ridicolului de care sunt acoperiţi leneşii, mincinoşii, beţivii, lacomii, hrăpăreţii, linguşitorii etc.121

Cercetătorii români arată că problematica din conflictul snoavei poate fi axată pe relaţii sociale (stăpân – slugă; bogăţie – sărăcie, etc.), familiale (soţ – soţie, părinţi – copii, fraţi mai mari – fratele cel mic etc.) şi morale (etice) ca: dreptate – injustiţie, vitejie – laşitate, înţelepciune – pros ţie, avariţie – dărnicie, hoţie – cinste, egoism – generozitate etc.

Cele mai cunoscute snoave româneşti îl au ca personaj principal pe Păcală, care întruchipează isteţimea, ca trăsătură proprie românilor.

1 20 Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p. 407.

6 Corneliu Bărbulescu, Catalogul poveştilor populare româneşti, în Revista de folclor, Bucureşti, 1960, nr. 1 – 2, p. 6 1.

În snoavele populare Păcală, simbolul eroului iscusit, face cuplu cu Tândală.

Păcală, argat sau zilier, ce îşi schimbă des stăpânii, de lăcomia cărora se apără doar prin isteţimea lui naturală, mimează prostia pentru a-şi deruta duşmanii, devenind invulnerabil.

Păcală este. fratele cel mic, care se caracterizează prin contrastul dintre aparenţă (nătâng, bun de nimic) şi esenţă (isteţ, generos, cifrajos). Maestru al disimulării, Păcală se răzbună – când. nimeni nu se aşteaptă, dezarmându. -şi duşmanii printr-o vorbă-nevillo aţă.:

Păcală e un romantic deghizat în nebun, preferând însă în locul curţii feudale lumea largă. E adevărat că finalulfqrselor lui”. îl obligă să părăsească fiecare loc al noii sale isprăvi. Dar nu e mai puţin adevărat şi că în Păcală există şi o altă fibră romantică: aceea a unei nestăvilite dorinţe de libertate care îl împinge mereu spre căutarea altor locuri de popas.122

Snoava se înscrie într-un bogat repertoriu de creaţii literare care ilustrează umorul popular. Ea este expresia înţelepciunii practice a omului simplu, a modului în care judecă el viaţa şi lumea înconjurătoare, o înţelepciune, manifestată însă prin glumă, prin vorbe de duh, care adeseori capdtă sensul unei ascuţite satire sociale şi de moravuri. La mentalitatea populară, comicul are o dublă valenţă: pe de o parte, el reprezintă o expresie mascată a isteţimii şi inteligenţei omului simplu, pe de altă parte, un mod de satirizare a defectelor morale şi a nedreptăţii sociale.123

Ca modalitate artistică preponderentă, în snoave apare dialogul, care este mânuit cu multă abilitate.

Isprăvile lui Păcală de Petre Dulfu 1 24, debutează cu un Cuvânt înainte, în care se subliniază rostul şi frumuseţea snoavelor, rolul lor atât de a amuza, dar şi de a instrui: Printre-atâtea griji, necazuri, dacă n-ar mai fi glume I şi poveşti pe lumea asta: ce’s – ar face biata lume? după care este prezentat şi caracterizat sumar Păcală: E povestea lui Păcală, năzdrăvanul din născare, I Cela ce – n isprăvi isteţe pe pământ pereche n-are; I Cel ce-n cale – i nici de oameni, nici de draci nu se-nspăimântă, I Ci-a juca pe toţi mi-i face cum din fluier el le cântă.

Isprăvile eroului principal se desfăşoară în douăzeci şi patru de episoade, cu o structură compoziţională de tip ciclic, în care naraţiunile desfăşurate liniar, se înlănţuie pe orizontală, fiecare fiind independentă tematic

122 Ovidiu Papadima, Prefaţă la volumul lui Corneliu Buzinschi, Păcală şi Tândală.

Bucureşti, 1973, p. 12.

I. Mihai Pop, Pavel Ruxăndroiu, op. cit., p. 287.

J. Petre Dulfu, Isprăvile lui Păcală, Chişinău, Editura Litera, 1 997.

164

şi cu acţiune proprie. Aventurile lui Păcală sunt relatate succesiv, povesti torul Eutând să adauge mereu alte episoade în funcţie de imaginaţie şi talent 5 Ciclul snoavelor lui Păcală rămâne deschis, pentru că autorul nu a putut cuprinde toate ghiduşiile lui, sugerând că oricând se pot adăuga şi altele, eroul nostru de n-a murit, trăieşte chiar şi astăzi şi orice povestire trebuie să aibă un sfârşit.

Aceste snoave cuprind, deci, un univers rotund, unitar, imaginar prin şi pentru Păcală.126

Acţiunea, plasată în spaţiul geografic românesc, se desfăşoară într-un timp nedeterminat: nici azi, nici ieri, hei! de-atuncea, ap-a curs pe Olt cam multă! (Sănătate, de la Domnul, celor care mă ascultă!) I Undeva, pe – aici, sub cerul scumpei noastre Românii, I Într-un sat, trăia – se zice – un moş neag, ce-avea trei fii.

Snoava, ce începe ca o poveste, îşi grupează cele douăzeci şi patru de episoade în patru mari părţi, care surprind aspecte din viaţa satului.

Prima parte debutează cu prezentarea lui Păcală ca fiind cel mai mic dintre cei trei fii ai unui moşneag:

Cei mai vârstnici, de! ca lumea! când mai buni şi când mai răi.
Când mai dezgheţaţi la minte, când mai proşti, sărman de ei.
Cel mic însă… altă fire! Suflet bun, dar mult poznaş.
Ca să facă el vreun lucru, cum se făptuieşte, aş!
Toate le făcea sucite şi pe dos, de te-ncruceai.
Un nătâng, un gură-cască îţi părea – când îl vedeai.
Îi ieşeau la capăt însă toate-aşa de minunat.
Că, de fapta-i săvârşită, locului stăteai mirat.
O plăcere-avea: de lacomi, de neghiobi, să-şi râză-n lege!
Şi, ca el, la gard prostia cine mai ştia s-o lege?

Dar oamenii simpli înţeleg în ce direcţie se îndreptau faptele sale şi după ezitări oarecum fireşti, îi găsesc şi porecla: Năzdrăvan ziceau o seamă. Alţii: «Ba e un ţicnit! I Jar la urmă, toţi: «Păcală» oamenii l-au poreclit.

Într-o zi, însă, tatăl moare şi lasă celor trei fii drept moştenire, o vacă. Neştiind a cui să fie, fiii cei mari hotărăsc să construiască fiecare câte un grajd şi în grajdul căruia va intra vaca a aceluia să fie. Cu

această ocazie Păcală pedepseşte prostia şi lăcomia fraţilor mai mari. Vaca intră în frunza

125 A se vedea şi studiul lui Mihai Alexandru Canciovici, Păca/ă – eroul comic din snoava populară românească, Craiova, Editura Hiperion, 1998.

126 Vistian Goia, op. cit., p. 163.

rul pregătit în grabă de Păcală, şi vaca rămâne a lui, căci; După prea mult cine-aleargă, se alege cu nimică. Într-un episod Vânzarea, Păcală ajunge la concluzia că el nu era făcut să îngrijească o vacă şi de aceea hotărăşte să o vândă. Spre mirarea fraţilor vinde vaca unui stejar, prilej pentru alte noi peripeţii.

— Partea a doua, şi cea în i amplă relatează peripeţiile lui Păcală, ca argat la un popă lacom, care tăiase nasurile fraţilor săi mai mari.

În aparenţă prost sau nărod, el reuşeşte să se răzbune pe popa cel hapsân, lăsându-l rar a capre (Caprele popii), r: a fi oi (La oi), fără boi (Boii lui Păcală), fără preoteasă şi chiar fără copil (Răfuiala). El mimează prostia şi buimăceala pentru a-şi prinde duşmanii în capcană – pedepsindu-i după greşelile comise. Jovial, poznaş, generos, curajos justiţiar şi deosebit de inventiv se vădeşte Păcală în snoave, dar mai ales în suita de întâmplări, una mai neaşteptată ca cealaltă, menite să-i dejoace planurile diabolice ale popii, să-l sărăcească, să-i ucidă soţia, soacra, fiul, împlinind în acelaşi timp şi răzbunarea fraţilor săi. Recunoscându-se învins, popa se roagă de Păcală să nu-l taie pe spinare cu cosorul, aşa cum se învoiseră şi să-l ierte:

— Da? să iert? să-mi fie milă? Aş? mi-e frică de păcat! S-ar putea să calc înscrisul?... Şi... la urmă”. dumneata Ai avut vreodată milă, de când eşti, de cineva?

De argaţii d-astă-vară ţi-a fost milă – vai de ei – Când sluţitu-i-ai cu briciul?... Ei erau chiar fraţii mai

Considerând că s-a răzbunat pe popă, nu-l taie cu cosorul şi îl iartă:

Dar lui Păcală inima i s-a nmuiat:

— Nu-ţi fac nici o-nţepătură!... Iacă! zise. Eşti iertat!

Dacă pe leneşi, proşti, lacomi şi pe răi, Păcală se răzbună, pedepsindu-i aspru, pe ceilalţi – necăjiţii satului – îi ajută cu generozitate şi voioşie. Astfel eroul nostru salvează o fată silită să se mărite cu un mire nedorit. În episodul Mireasa, el îi lasă mirelui, în

locul miresei, un ţap:

Da ’nerăbdătorul mire auzi şi-un zbierăt, care
Semăna a behăire, nu a glas de fată mare.
Speriat atunci, românul se repede aşa răntins.
Of, şi cum s-arăt prin vorbe ciuda care l-a cuprins:
Când, în loc să dea cu ochii de-al miresei chip frumos.
El se pomeneşte-nfaţa-i – cu urâtul ţap bărbos?!

Prezenţa elementului miraculos se remarcă – în două episoade: Fiu ierul şi Moarddracilor… „i…”

În primul episod, Păcală este plasat într-un cadru fantastic, de religie creştină. Pentru gestul arderii unui sac de tămâie ca jertfă adusă lui Dumnezeu, acesta îi dăruieşte un fluier fermecat, pe care, modest, Păcală l-a preferat altor daruri:

— Urzitorule al lumii! încă de copil doream, Când flăcău voi fi, un fluier ca acesta eu să am. Dacă ţii să-mi faci plăcere; dă-mi-l, Te milostiveşte! Robul Tău smerit nimica alte-celea nu doreşte… Ce putea să mai răspunză la aceste vorbe Tatăl? Semn făcu să i se-aducă fluierul cerut: Ei, iată-l.

Dacă nu vrei alte bunuri… fericit să-l stăpâneşti!
— Mulţumesc! Ferice, Doamne, şi Tu-n veci să-mpărăţeşti!

În Moara dracilor, episodul orbirii unui drac cu o bucată de slănină fierbinte aminteşte de un alt episod, dar din Odiseea lui Homer – orbirea lui Poliphem de către Nimeni.

Întrebat de drac care este numele lui, Păcală îi spune că se numeşte

Singur Eu:
Iară dracul:
— Văleu! strigă. Mor! săriţi de grabă, fraţi!
Şi-ntr-o clipă moara, toată, se umplu de-ncomorâţi.
— Ce-i fârtate? Ce-nseamnă aste ţipete nebune?
— Am rămasjă. ră vedere!

— Cine ţi-a scos ochii? Spune! Singur Eul sărman de mine! cufriptura din frigare I

În snoavă, dracii nu mai apar ca personaje malefice de temut, ci ei sunt uşor de învins de un om inteligent, plin de curaj, căruia nu-i este frică de ei.

Partea a treia îl înfăţişează pe Păcală, argat la curtea lui Stancu, unde îşi propune să scoată dracii din Stănculeasa, nevasta cea infidelă:

Stancu, care pentru soaţa-i mâna şi-ar fi pus-o-n foc, Auzind aceste vorbe: împietrit rămase-n loc.

Jar la urmă: – Vai femeie! vasăzic-aşa-mijă. ceai?

Când plecam eu, de comedii cu morarul te ţineai?

— Fii îndurător, bărbate! Nu mai fac, pe legea mea!

Dac-oi mai călca vreodată strâmb, atunci, să-mi faci ce-i vrea!

Dar nevasta' nu: se lasă şi plănuieşte împreună cu morarul să-l otrăvească pe argat (Păcală) şi pe soţ.

— Însă planul nu-i reuşeşte şi atât ea, cât şi morarul mănâncă o bătaie zdravănă deja soţ: – ...

— }.

D-apoi dânsa; păruială ce-a mâncat... Hristoase – Sfinte!...

Cred că şi pe ceea lume are să-şi aducă-aminte.

Dar îi fu şi ei spre bine, căci pe urmă i-a trecut i.

Pofta de drăcii şi soaţă cumsecade s-a focut.

Având o compoziţie simetrică partea a patra: a Isprăvilor înfăţişează întoarcerea lui Păcală în satul natal, devenind gospodar înstărit, şi necazurile sale pricinuite de sătenii proşti; invidioşi şi răi. Ca orice ţăran cu dragoste de pământul lui, aşa şi Păcală se întoarce în sat, cuprins de dor de vatra părintească:

Dar de la o vreme – ce vreţi? tot stingher, pe căi străine.

S-a cam săturat şi dânsul... Şi-şi zicea ades în sine:

Ce-o mai fi fă. când sătuţul, unde-am fost copil odată?

...L-apucase dor de vatra de atâta timp uitată.

Păcală, jovial, se amuză de soţul păcălit, de proşti sau de hapsâni. Când însă este batjocorit de vreun stăpân sau de sătenii proşti deveniţi agre sivi şi răi, atunci păcăleala lui se schimbă în pedeapsa capitală. Aşa se întâmplă cu sătenii răi pe care îi convinge să se arunce în apa râului pentru a-şi găsi acolo vitele pierdute, în felul acesta ei găsindu-şi sfârşitul.

Păcălitorul păcălit este un motiv comic, întâlnit des în snoavele lui Păcală, care, pe lângă faptul că dă naştere la tot felul de situaţii comice, este şi un mânuitor abil al limbajului, speculând ambiguitatea semantică a poruncilor stăpânilor săi.

Dovedind isteţime, spirit inventiv şi justiţiar, Păcală se travesteşte, după caz, în mireasă, militar, babă, cerşetoare etc.

Trăind din plin plăcerea disimulării, Păcală este o oglindire a vieţii spirituale a poporului român, care se amuză şi ne amuză copios.

Scena în care vede pentru prima dată un drac îl face mai mult curios, decât fricos, nouă transmiţându-ne cu mult umor imaginea jalnică a dracului naiv şi prost:

Uşa morii se deschide, cu putere-n lături dată.

Şi… răsare – un drac. Păcală, de pe scaun, de la foc, Îl măsoară cu privirea, făr-a se clinti din loc:

1 68

Uite-l mă! ha – ha! sărmanul! Negru, ca din smoală scos!
Gol de tot! cu coarne-nfrunte! Şi ce coadă are-n dos!
Vasăzic-aşa sunt dracii? Aoleo! da sluţi mai sunt.
De-or fi toţi la fel cu ăsta, prăpădi-i-ar Domnul sfânt!

LITERATURA DE AVENTURI

Literatura de aventuri presupune o acţiune aflată la graniţa între real şi imaginar, cu personaje dinamice care se definesc pe măsură ce participă la acţiune. Aceste scrieri stau sub semnul cunoaşterii, pentru că oamenii, în general, şi copiii, în special, îşi pun imaginaţia în slujba cunoaşterii a ceea ce reprezintă altceva.

În acest sens, copiii dau dovadă de curaj şi de im entivitate, se simt atraşi de spaţii necunoscute, simt neVoia de a avea libertate de mişcare, sunt inteligenţi şi perseverenţi în urmărirea unui ideal, dau dovadă de spirit practic.

Eroul acestei literaturi se caracterizează prin dorinţa de evadare şi în acelaşi timp, nevoia de acţiune.

Spaţiul de desraşurare al acţiunii este un spaţiu real, accesibil şi în acelaşi timp plin de mister şi de neprevăzut: insula pustie la Daniel Defoe.

Mississippi la Mark Twain, Peştera Neagră la Constantin Chiriţă etc. Această lume reală poate fi convertită într-o alta, ce există paralel cu prima, dar care oferă copiilor porţia necesară de aventură şi libertate. Tom Sawyer şi tovarăşii lui se simt minunat în pădurea virgină a unei insule neumblate, departe de hărţuielile lumii.

Această insulă neumblată, aşa cum o vedeau copiii în imaginaţia lor, nu era altceva decât insula Jackon, aflată pe fluviul Mississippi la vreo cinci kilometri de oraşul St. Petersburg, nelocuită, dar nu şi neumblată.

Aventura se realizează de cele mai multe ori printr-o călătorie, în locuri mai apropiate sau mai depărtate, iar personajele, dând dovadă de curaj, îndrăzneală şi perseverenţă, nu confundă lumea reală

cu cea creată de imaginaţie, ci numai îşi proiectează fanteziile în cadrul real, transformându-l într-o lume pe placul lor, din care oamenii mari sunt excluşi.

Aventurile lui Tom Sawyer de Mark Twain

Mark Twain, pe numele său adevărat, Samuel Langhome Clemens, este autorul Aventurilor lui Tom Sawyer, o carte care evocă, pornind de la propriile amintiri, copilăria lui însuşi, copilăria prietenilor săi din oraşul Hani bal.

În ziua în care încheia corectura pentru tipar a cărţii, într-o scrisoare trimisă unei personalităţi a literaturii americane, autorul afirmă că: Nu e deloc o carte pentru tineret. O să fie citită numai de adulţi. E scrisă pentru adulţi. Afirmaţia lui se baza pe faptul că povestirea se abătea mult de la normele literaturii pentru copii ale vremii. Tom îi apărea ca un copil ce nu constituia un model demn de urmat, nu era cuminte şi nici nu făcea numai fapte bune, iar educaţia lui nu era dintre cele mai alese. Dar, în acelaşi timp, Tom nu era niciun copil rău, un exemplu negativ, o sperietoare de care ceilalţi copii ar fi trebuit să se păzească.

Tom Sawyer, eroul cărţii, este un copil oarecare, îndrăzneţ, plin de fantezie, inteligent, dar şi şiret, lăudăros, un copil ce aspiră la titlul de că pe tenie printre ceilalţi.

Omorul din centrul acţiunii, ca şi prezenţa copiilor care chiulesc de la şcoală, vorbesc urât, se bat, mai şi fumează sau mai şterpelesc câte ceva, îl fac pe Twain să se îndoiască că povestea lui va fi bine primită de familiile ai căror copii erau crescuţi după reguli severe de educaţie.

Dar Howells, scriitorul foarte cunoscut din acea vreme, proclamă cartea ca cea mai bună povestire pentru tineret din câte au fost scrise vreo dată, îndemnând cititorii să vadă în povestire şi alte lucruri demne de remarcat: mătuşa Polly, episodul vopsirii gardului, isprăvile lui Huck şi leacul lui macabru împotriva gâlmelor, aventurile din insula piraţilor şi altele.

Twain înfăţişează în carte chipurile unor personaje venite din amintirile lui ce copil, evocă nostalgia unui paradis al copilăriei, unde mai domneşte încă justiţia simplă a binelui şi a răului, unde răufăcătorii mai sunt încă pedepsiţi, iar luptele dintre cavalerii cei viteji şi piticii din poveşti sunt încă adevărate. (Literary History of the Unites States – 1964).

Mark Twain scrie despre bucuria de a trăi, aşa cum o simţise el în copilărie când simplul fapt că eram tânăr însemna că mă aflam în al nouălea cer.

Dean Howells îl convinge pe Mark Twain că a scris o carte pentru tineret pe care cei mari se vor delecta să o citească peste umărul celor mici.

Twain atrage atenţia cititorilor că Tom nu este tipul băiatului model, fiind un ştrengar care-o supără pe buna mătuşă Polly, se poartă necuviincios în biserică, când aruncă rădaşca sau când se bucură de lacrimile vărsate de oameni la presupusa lui înmormântare, minte pentru a scăpa şi se laudă ori de câte ori are ocazia.

Copiii nu se gândesc la finalitatea practică a acţiunilor lor, ci caută aventura, amuzamentul. Vopsirea gardului, rădaşca aruncată printre credincioşi în biserică, jocul de-a piraţii şi altele constituie episoade amuzante.

172

proprii copiilor, chiar dacă spre final apar întrebări privitoare la înţelesurile morale ale vieţii.

Mark Twain l-a iubit pe Tom Sawyer, nu numai pentru că a mai scris şi Tom Sawyer în străinătate şi Tom Sawyer detectiv, ci şi pentru că Tom, cu lumea lui, vine din vremea îndepărtată a copilăriei, unde aventurile pline de haz sunt atât de obişnuite şi atât de asemănătoare isprăvilor de totdeauna ale copiilor.

Personajul principal, Tom Sawyer, copil orfan, este crescut de blânda mătuşă Polly, care încă din primele pagini, recunoaşte că pedepsele aplicate copilului vin din dorinţa de a-l educa, şi nu din faptul că ar fi adepta bătăii, deşi se spune că bătaia e ruptă din rai.

Prinzându-i slăbiciunea, Tom, ca orice copil, profită: Şi mai ştie afurisitu' că, dacă-mi dă o clipă de răgaz sau mă face să râd, s-a dus cu supărarea… nu-l mai pot bate". Da, ce să fac, e băiatu' sor – mi, răposata, Dumnezeu s-o ierte, nu mă mai lasă inima să-l bat. De câte ori îl iert îmi pare rău, şi de câte ori dau în el mi se rupe inima.

Atentă şi nedorind să-l lase de capul lui că doar nu-i vreau pierzarea, mătuşa e nevoită să-l pedepsească şi de această dată pe Tom pentru că chiulise de la şcoală şi a petrecut de minune. Pedeapsa este hotărâtă: să vopsească un gard în zi de duminică, când băieţii care nu fuseseră pedepsiţi aveau să iasă pe stradă şi să facă fel de fel de năzdrăvănii.

Gândul că aceştia or să-şi batăjoc de el că era pedepsit”, îl seca la inimă, punându-l la grea inc. ercare: de a găsi o idee straşnică care să-l scape de văruit. La apariţia lui Ben de a cărui gură se temea cel mai mult, Tom are ideea pregătită. Se va preface că văn. lie gardul din plăcere, că niciun băiat, în afara lui, nu poate să facă şi nu ştie să facă ce face el. Până la urmă Ben este păcălit şi vopseşte gardul în locul lui.

Tom văruia înainte de zor.

— Cum să nu-i placă? Da’ ce zici tu, că în fiecare zi îţi pică norocul să văruieşti un gard ca ăsta? Iată că lucrurile apăreau într-o lumină cu totul nouă. Ben încetă brusc să mai ronţăie mărul. Tom plimba graţios bidineaua în sus şi-n jos, se dădea câte un pas înapoi, ca să vadă efectul, mai migălea pe ici, pe colo, îşi privea din nou opera, iar Ben – Ben îi urmărea fiece mişcare, din ce în ce mai îngândurat. Nu trecu mult şi, nemaiputându-se stăpâni, zise: – Mă Tom, lasă-mă să văruiesc şi eu niţel!

După ce Tom se preface că chibzuieşte adânc la rugămintea lui Ben, atrăgându-i atenţia la spusele mătușii gardu’ ăsta: zice că trebuie văruit cu mare, mare grijă, şi primind tot măru, acceptă să se despartă de bidinea cu

173

şovăială pe chip şi cu bucurie în suflet. Iar în timp ce Ben trudea și năduşea în soare, artistul scos la pensie şedea pe un butoi din apropiere, la umbră, bălăbănindu-şi picioarele, molfăind din măr şi urzind planuri cum să mai prindă în laţ şi alţi proşti.

Cu ironie, autorul arată că proşti s-au găsit destui: Venea să-şi bată joc şi rămânea să văruiască.

Mai în glumă, mai în joacă, Tom descoperise că pentru a face pe un om să-şi dorească un lucru, fie că – i bărbat în toată firea, fie că-i băieţaş, trebuie să-i înfăţişezi acel lucru ca greu de obţinut. Sau cu alte cuvinte că, muncă înseamnă ceea ce eşti nevoit să faci, iar joc – ceea ce nu eşti nevoit să faci.

Pus pe glume şi pe amuzament, Tom administrează medicamentul Moartea durerilor motanului, în relul acesta făcând-o pe mătuşă să se căiască că i-a dat medicamentul rar a a-i cere părerea: ce era cruzime faţă de un motan s-ar fi putut să fie cruzime şi faţă de un băieţel.

În altă zi, Tom vrea să-i atragă atenţia frumoasei colege Becky. Pentru aceasta chiuie ca un sălbatic, sare gardul cu o îndrăzneală

nemaipo menită, mai – mai să-şi frângă oasele, face tumbe, sprijinindu-se când în mâini, când în cap, pe scurt el execută toate actele de vitejie cei dădeau prin gând. Dar nu reuşeşte să atragă atenţia fetei aşa cum şi-ar fi dorit el. După ce fata exclamă dispreţuitor: Hm! Deştepţi ce se mai cred unii! Fac pe grozavii, doar – doar le-o da cineva atenţie! băiatul se ruşinează şi se depărtează hoţeşte, plouat şi cu inima zdrobită.

Acest necaz şi altele îl fac pe Tom ca împreună cu Joe şi Huck să ticluiască la planuri.

După ce Joe înclina să se facă sihastru, să-şi ţină zilele cu pâine uscată, departe, în vreo peşteră, şi să moară cândva de frig, mizerie şi inimă rea, Tom recunoaşte că viaţa de pirat este mult mai atrăgătoare şi plină de aventuri. Cei trei băieţi îşi aleg şi o insulă, unde să-şi joace rolurile de piraţi şi anume insula Jackson, pe fluviul Mississippi. Şi ca nişte piraţi adevăraţi, renunţă la numele lor, pentru altele potrivite cu starea lor actuală:

Răzbunătorul Negru al Mărilor Vijelioase, Mână însângerată, Spaima Mărilor iar ca parolă un cuvântfioros – sânge.

După ce fură un tăciune aprins pentru foc, băieţii îşi prăjesc slănină la tigaie şi dădură gata jumătate din provizia de turtă de mălai. Animaţi de ineditul situaţiei, se cred la o petrecere straşnică, în libertate deplină şi se hotărâră să nu se mai întoarcă niciodată printre oamenii civilizaţi.

Această viaţă le place şi ei au motivele lor: Mai întâi că nu eşti silit să te scaii cu noaptea-n cap, să te ducila şcoală, să te speli şi toate astea, care de care mai plicticoase şi mai neroade.

174

Entuziasmaţi de traiul pe această insulă, reală, Wlde ei îşi construiesc o lume imaginară, copiii îşi exprimă fără rezerve adezi Wlea la viaţa de pirat, aşa cum şi-o imaginează ei: piraţii numa-ntr-o petrecere o duc, capturează corăbii şi le dau foc, iau banii şi-i îngroapă în locuri groaznice… omoară oamenii de pe vase, îi pun să sară-n mare cu ochii legaţi.

— Deşi sunt copii, ei vor să fie respectaţi, pentru că şi piratu e tot deauna respectat, în timp ce W1 pustnic vrea, nu vrea, trebuie să doarmă pe locul cel maftare pe care-l găseşte, trebuie să poarte straie de sac, şi să-şi puie cenuşă-n cap, şi să stea afară în ploaie şi…

Tom se hotărăşte ca într-o noapte să se întoarcă în târg pentru a

trage cu urechea la ceea ce spuneau şi credeau oamenii că li se întâmplase. Aşa află că deşi faptele lui şi ale tovarăşilor erau grave, toată lumea îi regreta, plângându-i amarnic. Crezându-i înecaţi, oamenii şi părinţii se hotărăsc să le facă slujba de înmormântare într-o duminică. În scurt timp li se face urât de atâta singurătate şi plănuiesc întoarcerea tocmai în duminica cu slujba de înmormântare.

Planul de a se înapoia acasă, împreună cu fraţii săi piraţi şi de a lua parte la propria lor înmormântare le reuşeşte deplin.

Cu această ocazie, Tom primeşte de la mătuşa Polly mai multe ghionturi şi mai multe pupături, că nici nu ştia care din ele arătau recunoştinţă către Dumnezeu şi care dragoste pentru el.

Vioi şi zburdalnici, instabili în comportări, înclinaţi spre joacă şi spre mici năzbâtii care ţin de vârsta şi de imaginaţia lor, aşa sunt copiii, şi aşa ni-l prezintă şi nouă Mark Twain pe Tom.

Cu toate că e înclinat spre năzdrăvănii, Tom are un fond sufletesc bun, mărinimos, altruist.

Pe oamenii mari, Tom îi apreciază după profilul moral al acestora. Personalul şcolii în ff Wl te cu directorul este privit cu ironie şi umor. Pe învăţătorul Dobbins îl dispreţuieşte pentru tirania şi prostia lui. Bun şi altruist din fire, Tom nu suportă minciuna, invidia, docilitatea. De aceea nu se împacă cu Sid cel ipocrit, trădător şi invidios. Pe Tom îl caracterizează cel mai bine mătuşa lui: nu era rău, doar poznaş cum nu se mai află, zăpăcit şi neastâmpărat din cale-afară, atât păcat avea. Da' el nu-şi da seama ce făcea, mititelul, era ca un mânz. Nu voia să facă rău, avea o inimă bună ca pâinea caldă.

Tom şi prietenii lui înţeleg că aventura are limitele ei; ei nu pot trăi singuri, rară familie, în afara societăţii ca nişte animale sălbatice.

După mai multe peripeţii, autorul se opreşte, motivând că fiind numai şi numai povestea unui băiat, trebuie să se oprească aici; dacă ar mai înainta mult, ar deveni povestea unui bărbat.

175

În Prefaţă, Mark Twain recunoaşte – că întâmplările povestite în această carte sunt în cea mai mare parte adevărate, că Huck este un coleg de-al lui de şcoală, în timp ce Tom e îmbinarea caractere (or a trei băieţi pe care i-am cunoscut.

Carte despre copilărie şi universul ei unic scrisă mai cu seamă pentru desfă. tarea celor tineri, Aventurile lui Tom Sawyer rămâne. O carte şi pentru oamenii mari, pentru că, aşa cum mărturiseşte autorul,

ea trezeşte acestora plăcuta amintire a ceea ce au fost şi ei odată, a felului în care au simţit, gândit şi vorbit şi a năzbâtiilor de care se ţineau. 127

Fram, ursul polar, de Cezar Petrescu

Fram, ursul polar de Cezar Petrescu este povestea unui pui de urs alb, prins din fragedă vârstă de eschimoşi, în ţinuturile polare, adus de un marinar până într-un port din ţările calde şi vândut pentru circ. 128

La trei ani, după publicarea romanului, Cezar Petrescu face următoarea mărturisire: am scris cărţi pentru copii; m-am gândit la sufletul lor, care era dorit de o poveste duioasă cu animale. Am tipărit Fram, ursul polar, care nu poate vieţui nici la circ şi nici la locul lui de naştere, de unde a fost dezrădăcinat. E o poveste cam tristă, dar e scrisă toruşi pentru copii; şi-i izvorâtă dintr-un sentiment de duioasă milă pentru un pui de urs întâlnit la o menajerie.

Aventura în care pleacă, fără să vrea, puiul de urs, lasă urme adânci, situându-l la hotarul dintre două lumi: lumea oamenilor şi lumea gheţurilor polare – lumea lui. Păstrându-şi toată vremea însuşirile adevărate ale firii lui de urs, felul lui aparte de a trăi, de a se comporta în raport cu animalele şi cu oamenii, personajul romanului ne vorbeşte în acelaşi timp şi despre oameni, despre raporturile lor cu civilizaţia, cu societatea, despre existenţa naturală sau alterată, falsificată, despre putinţa sau neputinţa lor de a se adapta, de a-şi schimba total sau numai pentru un timp obiceiurile, viaţa, mediul, societatea. 129

Personajul principal al romanului este Fram, un urs alb, al cărui nume este dat de marinarul Lars, care în tinereţe făcuse parte din expediţia exploratorului Nansen.

1 27 Mark Twain, Prefaţă la Aventurile lui Tom Sawyer, Bucureşti, Editura Minerva, 1999.

128 Cezar Petrescu, Fram, ursul polar, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 198 1

129 Mihai Gafiţa, Cuvânt înainte la Fram, ursul polar, Bucureşti, Editura Ion Creangă.

1977.

Acţiunea se petrece pe două planuri, care alternează: planul uman şi cel ce ilustrează lumea polară, în timp ce naraţiunea dinamică,

alegorică este plină de neprevăzut.

Neînţelegând proporţiile şi consecinţele aventurii pe care o trăieşte, Fram, simbol alegoric al dezrădăcinării, a celui care se rupe de copilărie, de pământul natal, trăieşte într-un mod dureros urmările ei tragice.

Desprins brutal de paradisul copilăriei, el aderă total la lumea circului, pe care o consideră reală.

După un timp, mistuit de dorul ţinuturilor polare se întoarce, dar constată că locul lui nu mai este nici aici.

Cezar Petrescu ilustrează în carte ideea, îmbrăţişată şi de alţi scriitori, că desprinderea de copilărie este dureroasă, că dezrădăcinarea nu-ţi lasă cale de întors.

Romanul, cuprinzând douăzeci şi cinci de capitole, cu titluri semni ficative, ce rezumă conţinutul, debutează cu spectacolul de adio al circului Struţki, în care apare, rară ca nimeni să bănuie o întâmplare neprevăzută. Vestitul urs Fram, refuză să-şi facă numărul, care îi adusese faima.

Cu capitolul Fram s-a născuf departe, în gheţurile polare, acţiunea se întoarce retrospectiv la primele întâmplări din viaţa lui Fram, până în momentul când refuză, în spectacol, să-şi facă numărul.

Fiind mai isteţ, mai serios, mai voinic, mai îndemânatic decât fraţii săi, Fram s-a adaptat repede la viaţa oamenilor, cu care s-a împrietenit, înţelegând ce aşteptau de la el.

Uitând de pustietăţile de zăpadă şi de gheţuri, unde noaptea era de şase luni şi ziua de alte şase, unde o zi şi o noapte însemnau un an, a ajuns vestitul Fram, ursul polar: ursul uriaş, care ieşea singur în arenă să-şi execute programul fără îmblânzitor, să născocească de fiecare dată ceva nou, să priceapă de glumă şi să cunoască mila.

Pentru numerele lui de urs dresat aplauzele erau răsplata lui. Jar Fram iubea aplauzele. Se vede bine că înţelege rostul lor, că le aşteaptă, că-i fac plăcere. Iubea aplauzele, iubea publicul, iubea mai ales copiii.

Dar, deodată, Pram simte că nu mai poate să-şi facă numărul, se simte un străin printre oameni, se miră cum de înainte îi plăcea lumea iluzorie a circului. Somnul îl părăseşte şi alături de celelalte animale, visează ţara îndepărtată în care s-a născut şi simte tot mai apăsător, gratiile de la cuşcă: cade iarăşi în patru labe, ca un dobitoc oarecare aşa cum se simte acum. Ar vrea să doarmă, ar vrea să viseze dar

visurile lui sunt scurte şi amintirile atât de depărtate!

Un fost vânător în gheţurile polare, ajuns prieten al animalelor, ghiceşte dorinţa nostalgică a lui Fram de a se întoarce în ţinuturile polare şi-l

177

convinge pe directorul circului să-l trimită acasă. Pe vapor, o doamnă îşi arată neîncrederea şi teama pentru viaţa lui Fram în aceste pustietăţi, dar un vânător o linişteşte: Are să se descurce singur! Aşa cum se descurcă şi s-au descurcat de mii de ani milioane de urşi polari. Viaţa lui aceasta e. Viaţa lui cea adevărată şi liberă… Noi, oamenii, am încercat să-l schimbăm pe Fram. Dar se vede că n-am izbutit. L-au făcut gimnast, un acrobat. Fram părea că s-a deprins cu asta. Poate chiar i-a făcut plăcere!… Dar într-o bună zi a început să tânjească după pustietăţile unde a făcut ochi şi unde a copilărit.

Bucuria revederii şi reîntâlnirii cu gheţurile îl fac să uite pentru moment toate gesturile politicoase, învăţate printre oameni, de altfel nefolositoare în asemenea pustietăţi: s-a dat singur jos, pe scara de funie ca un acrobat îndemânatic ce era.

Dar bucuria nu ţine prea mult. Un viscol năprasnic îl suflă din toate părţile şi deşi urs polar, simte chinuitor frigul, care-i muşca spinarea sau nările. Iar după frig, foamea îi înfipse gheara în burtă. Îi simţea unghiile. Dresat, Fram se îmblânzise şi pierduse deprinderea de a ucide pentru a se hrăni. Se simte singur între gheţurile polare şi vrea să se împrietenească cu alţi fraţi de-ai săi, dar aceştia fug îngroziţi când îl văd făcând figuri de circ.

Tot ceea ce a învăţat în lumea oamenilor, îi este complet nefolositor, pentru că cele două lumi sunt incompatibile. Îngrijeşte plin de dragoste un pui de urs orfan, dar, când observă că acesta începe să-l imite, se desparte, cu greu, dar se desparte de el. Se despărţea de singura făptură din neamul lui de care se putuse apropia în asemenea pustiuri. Dar pentru soarta puiului era mai bine aşa. Îl lăsa în puterile lui. Era isteţ, curajos, se anunţa un iscusit vânător. Era pregătit pentru această viaţă. Alături de dânsul ar ajunge şi el un bufon. Un urs de nimic. Un August cel prost al gheţurilor polare. Grăbi paşii.

Fram salvează viaţa unor vânători, bucuros că revede iar oameni şi eliberează puii de urs prinşi de aceştia. El nu-şi găseşte locul în această lume care îi pare ostilă, neprietenoasă.

Dorind să fie bun şi să răspundă la bucuria şi la plăcerea unui

copil, încearcă să înveselească un copil de eschimos, să-l bucure, să-i schimbe gândurile arătându-i câteva figuri năzdrăvane de circ. Dar de un aşa urs vrăjit, copilul se lasă păgubaş. În loc să fie un urs serios şi să prefacă jucăriile în arme adevărate, el se ţine de giumbuşlucuri şi de fleacuri. Concluzia? Era un urs căzut în mintea copiilor. Un urs care s-a prostit. Cu toate acestea copilul îşi întinde arcul să-l ochească, el prinde săgeţile în labă şi se apropie de copil, privindu-l cu o întristată mirare şi nu cu o privire vrăjită şi rea. Îi rupe arcul cu săgeţi şi înţelegând că n-are ce să caute aici.

sare pe o plută de gheaţă, care îl poartă cât mai departe, lăsând în urmă o lume care nu-l înţelegea. Era numai un urs alb însă un urs adesea mai omenos decât oamenii. Aceasta nu i-o iertau nici urşii, nu o înţelegeau nici oamenii.

Muzica de la aparatul de radio al vânătorilor îi trezeşte amintiri:

Oraşele de departe, înviind cu soarele cald de acolo, cu luminile lor multe, cu străzile şi grădinile lor. Copiii întinzând cornetul cu bomboane ca să-l împartă Fram cu alţii; mâinile să oase abia îndrăznind să-i atingă blana cu o dezmierdare uşoară.

Deşi vânătorii sunt de acord că Fram e fă. cut pentru viaţa de pe gheţurile veşnice, ursul îi surprinde prin dorinţa lui mută de a se reîntoarce printre oameni. Când au ieşit din colibă, l-au găsit aşezat în barcă, ceea ce îl face pe Egon să-l întrebe: Iubite Fram, aşadar te întorci în lumea noastră, pentru totdeauna? Atunci de ce nu-ţi iei rămas bun de la locurile acestea acoperite de gheţuri?… Ca şi cum ar fi înţeles întrebările, ca şi cum i-ar fi dat de gândit, Fram a întors ochii încet şi s-a uitat îndelung la locurile pe care le părăsea. Apoi se răsuci în barcă şi rămase cu privirea aţintită înainte, spre lumea cea de departe, de dincolo de gheţuri şi de ape.

Oscilând între două lumi, Pram trebuie să aleagă: rămâne în lumea în care s-a născut şi în care nu se simţea bine sau se întoarce la oamenii, cu care se obişnuise şi alături de care petrecuse o mare parte din viaţă.

El, ursul polar, mai uman decât mulţi oameni şi mai bun decât multe animale, se întoarce în lumea de dincolo de gheţuri şi de ape, adică în lumea civilizată.

LITERATURA ŞTIINŢIFICO-FANTASTICĂ

Termenul de science-fiction (S.F), echivalentul noţiunii româneşti de literatură ştiinţifico-fantastică, a fost întrebuinţat pentru prima dată de englezul William Watson, într-o lucrare apărută la Londra în 1951.

Această dată nu zdruncină convingerea istoricilor literaturii S.F., pentru care denumirea oficială a genului a apărut în anul 1929, în primul număr al revistei americane Sciens Wonder Stories, din iniţiativa lui Hugo Gernsback. Până la această dată, romanele lui Jules Verne erau numite în Franţa, voyages extraordinaires, iar în Anglia scientific romances. Pe lângă acestea, în Franţa se mai întrebuinţa termenul de roman d'hypotese, iar în Anglia se folosea denumirea de scientific fantasies.

În ţara noastră termenul de literatură ştiinţifico-fantastică se impune după anul 1949, prin intermediul revistei de popularizare a ştiinţei, Ştiinţă şi tehnică pentru tineret. În această revistă apare, publicat în foileton, romanul lui Vladimir N emţov o expediţie în fundul mării, fiind subintitulat povestire ştiinţific-fantastică şi roman ştiinţific-fantastic.130

Termenul cunoscut şi astăzi se consacră definitiv în anul 1954, în urma unui concurs iniţiat de revista Ştiinţă şi tehnică.

Ca structură ideală, literatura S.F. este o literatură ştiinţifică în chip fantastic şi fantastică în mod realist.131

Preocupările de a defini literatura S.F., în funcţie de distanţa dintre realitate şi S.F. sau de atitudinea faţă de ştiinţă, i-au: făcut pe unii cercetători să împartă literatura S.F. în două mari grupe, ţinând cont de intervenţiile scriitorilor. Astfel, în timp ce unii scriitori îi fac pe cititori să gândească, alţii, îi uimesc.

Vera Graaf, examinând structura internă a textelor, distinge trei tipuri de literatură S.F. În primul tip, predomină caracterul senzaţional, acţiunea devine un scop în sine şi se desfăşoară în spaţiul cosmic, explicaţiile sunt de natură pseudoştiinţifică, iar ca personaje importante apar eroul, prinţesa cosmică şi monstrul extraterestru B.E.M.

În cel de-al doilea tip, predomină perspectiva tehnică, cu numeroase trucuri tehnice, descrieri de rachete şi de instalaţii sofisticate.

1 30 Vladimir Nemţov, O expediţie în fundul mării, în Ştiinţă şi tehnică pentru tineret, an I, nr. 1, iunie 1949 – n r. 14, iulie 1950.

131 Florin Manolescu, Literatura S.F., Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 10.

Deşi propun un joc intelectual şi un exerciţiu al logicii imaginative, aceste scrieri au în prim plan tehnica şi nu omul.

Pentru cel de-al treilea tip, scriitorul este preocupat de poziţia pe care o poate ocupa omul viitorului – homo futurus într-o lume metamorfozată de tehnică şi de ştiinţă. 132

Având în vedere aceste opinii, precum şi multe altele, definiţia literaturii S.F. este diversificată şi reflectă problemele menţionate.

E.A. Poe, în subsolul povestirii sale Hans Pfaal (193 5) dă explicaţia prin care astfel de naraţiuni sunt considerate mistificări care încearcă să pară verosimile prin amănunte ştiinţifice.133

Hugo Gernsback, în editorialul primului număr al revistei Amazing stories (1926), foloseşte termenul de scienjiction prin care înţelege tipul de poveste în genul celor scrise de Jules Verne, H.G. Wells, şi Edgar Al/an Poe – o înenţie fermecătoare, amestecată cu fapte ştiinţifice şi cu viziuni profetice. 13

O scriere S.F. Începe adesea la timpul prezent, valoarea realistă dând nota de credibilitate pentru textul întreg.

Considerând că elementele centrale ale oricărei definiţii S.F. sunt analogia şi extrapolarea şi că în planul naraţiunii ele se ascund în structura unor figuri logice incluse, de forma silogismului, Florin Manolescu defineşte literatura S.F. ca o progresie silogistică minus sau plus, cu baza într-o secvenţă de tip realist, care a luat forma unei naraţiuni capabile să exprime o dorinţă sau o temere, cuutorul unor elemente împrumutate din

(pseudo) ştiinţă sau (pseudo) tehnică1 5 (semnele minus sau plus pot exprima atât o valoare temporală, în romanul S.F. arheologic, în time-opera sau în anticipaţie, cât şi una ideologică sau morală).

Pentru a înţelege cât mai bine conceptul de literatură S.F. este necesară precizarea relaţiilor existente între literatura S.F. şi ştiinţă, fantastic, basm.

Având în vedere că literatura S.F. apelează la elementul ştiinţific, se poate face afirmaţia necesară că aceasta nu ia locul ştiinţei, nu inventează şi nici nu descoperă aparate, planete noi sau alte legi. Literatura S.F. exprimă speranţa omului că aceste lucruri vor fi realizate, cu ajutorul ştiinţei, omul descoperind o situaţie existenţială nouă, în care este din ce în ce mai implicat.

132 Vera Graaf, Homo Futurus, Eine Analyse der modernen Science-fiction, Claassen

Verlag, Hamburg şi DUsseldorf, 1 97 1, p. 4 1

1 33 A.E. Poe, Scrieri alese, E.P.L.U. Bucureşti, 1 969, p. 50.

1 34 Florin Manolescu, op. cit., p. 29.

1 35 Florin Manolescu, op. cit., p. 38.

Literatura S.F. nu presupune un inventar de descoperiri şi de invenţii. Astfel, alături de submarinul Nautilus şi celelalte maşini ce apar în opera lui Jules Verne, nu sunt celebre datorită performanţelor lor tehnice de care sunt capabile (descrierea construcţiei tehnice fiind de cele mai multe ori sugerată, rară elemente precise) ci pentru faptul că raza lor de acţiune depăşeşte orice element tradiţional (pământ, aer, apă) şi pătrunde într-un spaţiu cu o adâncime mult mai mare, spaţiul covilăriei şi al amintirii, parcurs fără" zntrerupere, A de aproape o sută... edamo. Jj6

De altfel, autorul citat mărturiseşte în succintul Cuvânt înainte al cărţii că citind cărţi despre «viitor», mă reîntorceam în copilărie, mărturisind în felul acesta interesul real al copiilor faţă de minunata lume existentă şi propusă de literatura S.F.

Trebuie delimitată, de asemenea, literatura S.F. de literatura fantastică. Dacă fantasticul înseamnă o întrerupere a ordinii recunoscute „o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalităţi cotidiene, 131 literatura S.F. nu cunoaşte o asemenea ruptură. În timp ce fantasticul se rupe de real, fantasticul ştiinţific păstrează mereu legătura cu acesta, transformându-se în cele din urmă într-un real. S. F.-ul este un plan plauzibil, posibil sau vzrtua. l, fiantastzcu. l este un nerea l. 1 3 s

Aceste diferenţe pot fi stabilite şi în ceea ce priveşte timpul şi spaţiul. Dacă timpul fantastic este un trecut de esenţă magică, timpul S.F. este viitorul. Dacă spaţiul fantastic este închis (castelul), sau profund, spaţiul S.F. este o prelungire virtuală şi adesea alegorică a spaţiului real. Pe scurt, dacă fantasticul se întemeiază pe iraţional, S.F.-ul, produs al raţiunii, nu renunţă la această esenţă pe tot parcursul acţiunii.

Relaţia basm – S.F. nu se poate reduce numai la asemănarea ce decurge din nevoia omului de a-şi împlini dorinţe, care în mod normal nu s-ar împlini: să se deplaseze într-o clipită, să se facă nevăzut, să

acţioneze de la distanţă, să se metamorfozeze după plac, să-şi vadă treaba îndeplinită de animale-slugi sau de sclavi supranaturali, să poruncească duhurilor şi elementelor naturii, să posede arme invincibile, alifii că cace, sacifărăfund, filtre irezistibile, să scape, în sfârşit, de bătrâneţe şi de moarte.139

Între ele există şi multe deosebiri. Dintre acestea să amintim câteva: în timp ce basmul apelează la miraculos şi la feeric, S.F.-ul recurge la raţional şi la ceea ce este virtual ştiinţific.

1 36 Florin Manolescu, op. cit., p. 48

137 Roger Caillois, în inima fantasticului, Bucureşti, Editura Meridiane, 1 91 I, p. 65.

138 Florin Manolescu, op. cit., p. 52

139 Roger Caillois, De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică, în Antologia nuvelei fantastice, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 23

Dacă la început basmul, apelând la ritual, îşi transportă cititorii într-o lume magică, literatura S.F. Îşi are conceptul în realitate, apelând la situaţii virtual-realiste, propunând un model de viitor posibil, construit în mod logic, al cărui grad de certitudine nu a fost încă stabilit.140 – 20.000 de leghe sub mări de Jules Verne

Jules Verne, autorul romanului 20.000 de leghe sub mări, văzuse, după cum mărturiseşte, marea sau cel puţin golful larg care se deschide spre ocean la doisprezece ani. Mult mai târziu, scriitorul va străbate golful Gasconiei, Baltica, Marea Nordului, Mediterana. Va traversa şi Atlanticul, punând piciorul în America şi de acolo ajungând pe tărâmul canadian.

După alte câteva călătorii în vestul, nordul şi sudul Europei, călătorii mai mult sau mai puţin extraordinare decât cele din romanele mele, Jules Verne, s-a retras, din Paris, în provincie şi şi-a asumat o sarcină pe cât de inedită, pe atât de interesantă: de a zugrăvi întreg pământul, lumea întreagă sub forma romanului, imaginând aventuri specifice pentru fiecare ţară, creând personaje adaptate mediilor în care acţionează. 141

Corespondenţa lui Jules Verne reconstituie istoria pasionantă a genezei celei mai celebre Călătorii extraordinare.

Ideea romanului i-a fost dată de George Sand: Sper că ne veţi conduce în curând în adâncurile mării şi că vă veţi pune personajele să călătorească în aceste aparate de scufundare pe care ştiinţa şi

imaginaţia dumneavoastră îşi pot îngădui să le perfecţioneze. (25 iulie 1865).

La 1 O august, scriitorul îi comunică lui Hetzel, editorul său, că pregăteşte Călătoria sub ape (unul dintre titlurile viitorului roman) iar la 19 ianuarie 1866 îl anunţă pe tatăl său că a terminat planul primului volum al unui roman intitulat Voyage sous les oceans. Numit aşa, sau 20.000 de leghe sub ape sau 25.000 de leghe sub mări, romanul 20.000 de leghe sub mări este o captivantă călătorie subacvatică cu un amestec de clopot de scufunda re şi vas submarin142, adică cu ajutorul unui submarin, dotat cu un element

1 40 Erich Jantsch, Prognoza tehnologică, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1 972, p. 2 1

141 Jules Verne, Amintiri din copilărie şi din tinereţe, în 20.000 de pagini în căutarea lui Jules Verne de Ion Hobana, Editura Univers, 1979, p. 2 14.

142 Este vorba de un submarin Payerne, numit aşa după numele doctorului Payerne care îşi experimentase invenţia în 1 846, pe Sena. În iulie 1Ş58 într-un articol Le Nautilus. Promenade sous l'eau. Visions et realites, submarinul viitorului este descris ca un aparat construit din plăci de tablă prinse cu buloane, foarte uşor şi care pluteşte fără dificultate.

puternic, ascultător, rapid, uşor de mânuit, bun la toate şi care domneşte pe vas ca un stăpân. Totul se face cu ajutorul lui. El mă luminează, mă încălzeşte şi e sufletul marinarilor de pe Nautilus. Căpitanul Nemo prezintă, ceea ce savantul francez Pierre Aronnax recunoaşte că vor descoperi şi oamenii fără doar şi poate, cândva, adevărata putere dinamică a electri-Cl. ta... III... 143

Alcătuit din două părţi, cu douăzeci şi patru şi respectiv douăzeci şi trei de capitole fiecare, romanul se axează pe peripeţiile echipajului de pe Abraham Lincoln, fregată de mare viteză, plecată de la cheiul din Brooklyn şi destinată urmăririi cetaceului.

În primul capitol intitulat o stâncă mişcătoare, cititorul face cuno ştiinţă cu o întâmplare ciudată, un fenomen nelămurit şi neînţeles, petrecut în anul 1866.

Nepărăsind realitatea imediată, romanul trezeşte curiozitatea cititorillor printr-o întâmplare ce i-a tulburat îndeosebi pe marinari, dar şi pe oamenii din guvernele diferitelor state ale celor două

continente: America şi Europa. Această întâmplare se leagă de ceva uriaş, un fel de obiect lunguleţ, în formă de fus, câteodată fosforescent, şi cu mult mai mare şi mai rapid decât oAparițiabalenă. acestui ceva uriaş, consemnată în diferite jurnale de bord, vorbeşte despre un obiect sau o fiinţă cu o viteză incalculabilă a mişcărilor sale, cu o putere uimitoare de înaintare, precum şi cu o vitalitate rară. Obiectul sau fiinţa, greu de explicat, provoca pagube materiale imense, întrecând cu mult puterea de înţelegere sau de imaginaţie a celor mai competenţi marinari şi savanţi ai timpului.

Dispariţia a cel puţin două sute de vase cu aburi sau cu pânze, pusă pe seama unui monstru înfricoşător care nu avea nimic comun cu fabuloşii şerpi de mare, face ca guvernul Statelor Unite să ia primul hotărârea şi să organizeze o expediţie destinată urmăririi monstrului. Vasul numit Abraham Lincoln, condus de căpitanul Farragut şi având printre membrii echipajului pe savantul francez Pierre Aronnax, cu servitorul acestuia, Conseil, un tânăr cinstit, un flamand cumsecade, om de un sânge rece puţin obişnuit, ordonat din principiu, harnic din deprindere, nemirându-se niciodată de nimic, foarte îndemânatic, priceput la orice, şi care, în ciuda numelui său, nu dădea niciodată sfaturi – nici măcar atunci când nu-i erau cerute, dar şi pe neîntrecutul mânuitor al căngii, specializat în vânătoarea de balene, Ned Land, porneşte către apele întunecate ale Atlanticului, într-o clipă amiază a anului 1866.

143 Jules Verne, 20.000 de leghe sub mări, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1989, p. 56.

1 85

Înfricoşător, ci

Nava împreună cu pasagerii săi vor parcurge un itinerar inedit şi plin de surprize pe mările şi oceanele lumii, din care nu vor lipsi senzaţionalul, suspansul şi chiar paradoxul.

Ned Land, un canadian uimitor de îndemânatic, cu sânge rece, îndrăzneală, şi viclenie, un bărbat înalt, puternic, cu o înfăţişare serioasă, tăcut şi câteodată violent, arată cea mai dârză neîncredere în ceea ce priveşte existenţa monstrului. Deşi se prefăcea chiar că nu se uită în larg decât atunci când era de serviciu sau când se zărea vreo balenă, Ned Land este acela, care observă primul obiectul cu pricina.

La vreo patru sute de metri de Abraham Lincoln, în coasta tribordului, marea părea a fi luminată dedesubt. Fără îndoială că nu

putea fi vorba de un simplu fenomen fosforescent. Monstrul scufundat la câţiva metri de la suprafaţa apei arunca această lumină puternică şi ciudată, de care pomeniseră în rapoartele lor mai mulţi căpitani. O strălucire atât de minunată nu putea fi produsă decât cu o mare putere de luminare. Partea luminoasă apărea din mare ca un oval uriaş foarte alungit, având în mijloc focarul, a cărui strălucire orbitoare slăbea treptat.

Savantul Aronnax, cel care relatează concis și argumentat acţiunea romanului, constată că animalul, monstrul, fenomenul care dăduse de gândit întregii lumi savante, care tulburase şi înşelase închipuirea marinarilor de pe două continente, nu era un nerval, un cetaceu uriaş, un monstru un lucru atât de uluitor, făurit de mâna omului într-un mod misterios„Care te putea face să-ţi pierzi minţile, adică un fel de vas submarin, care avea fomrn unui imens peşte de oţel.

Savantul, slujitorul său şi Ned Land sunt pescuiţi din apă, în urma ciocnirii vasului lor de obiectul misterios, ajungând astfel la bordul subma rinului Nautilus, condus de vestitul comandant Nemo, pe care scriitorul îl înfăţişează ca un necunoscut care nu mai are nicio legătură cu umanitatea de care s-a despărţit. Nu se mai află pe pământ, se lipseşte de pământ.

Marea îi ajunge, dar trebuie ca marea să-i furnizeze totul, haine şi hrană.

El nu pune niciodată piciorul pe un continent.

Voit, Jules Verne învăluie în mister, eternul mister, pe comandantul

Nemo şi submarinul acestuia Nautilus. Acest anonimat este esenţial, căci îl situează pe căpitan nu în raport cu politica unei ţări anume, ci în raport cu problema, mult mai generală şi mai dramatică, a opresiunii şi a libertăţii.144

Căpitanul Nemo, geniu al mărilor, personaj învăluit într-o aură enigmatică, un alter-ego al scriitorului însuși, dintr-o dorinţă de libertate

144 Marie-Helene Huiet, L'histoire des voyages extraordirlaires, essai sur l'oeuvre de Jules Verne, Paris, Minard, 1973.

găseşti tiranii totală, este cel care a rupt orice legătură cu omenirea, declarând că nu este un om civilizat. Păstrând secretul, el nu dezvăluie motivele ce l-au împins la acest lucru şi recunoaşte că nu mai

ascultă de regulile lumii.

La auzul acestor vorbe şi socotind că omul a avut un trecut înfrico şător, profesorul Aronnax comentează: Nu numai că trăia în afara legilor omeneşti, dar se a. fla în aşa ra oricărei putinţe de a fi tras la răspundere. Cine ar fi îndrăznit să-l urmărească în fundul mărilor când, chiar la suprafaţa lor, el putea să zădărnicească orice s-ar fi încercat împotriva lui?... Niciun om nu putea să-i ceară socoteală pentru faptele sale.

Omul mărilor se dovedeşte a fi inginer cu studii la Londra, la Paris, la New York, pe vremea când era locuitor al pământului, rară o naţionalitate precisă şi poliglot: el vorbeşte la fel de bine franceza, engleza, germana şi latina.

Căpitanul Nemo le cere prizonierilor săi să accepte în schimbul libertăţii, care de altfel nu va fi deplină, să rămână închişi câteva ceasuri sau câteva zile în cabinele lor. De asemenea îi asigură că nu vor regreta timpul petrecut la bordul submarinului, pentru că vor călători prin ţara minunilor şi vor vedea ce n-a văzut încă niciun om.

În timpul discuţiei cu profesorul Aronnax, căpitanul Nemo mărturiseşte că pentru el marea, un deşert nemărginit, în care omul nu este niciodată singur, căci viaţa freamătă în jurul lui este totul. Alarea este purtătoarea unei vieţi nemaivăzute şi minunate; e mişcare şi dragoste; este infinitul viu... Marea este rezervorul uriaş al naturii.

Dragostea pe care o nutreşte pentru mare, mai este motivată şi de sentimentul libertăţii pe care îl simte numai pe mare: în mare linişţea desăvârșită. Niciun despot nu o stăpâneşte. La suprafaţa ei, mai pot să-şi folosească drepturile nelegiuite, mai pot să se bată, să se mănânce unul pe altul, să aducă toate nelegiuirile de pe pământ. Dar la treizeci de picioare sub nivelul mării, puterea lor încetează şi influenţa lor piere. Aici nu am niciun stăpân, aici mă simt cu adevărat liber!

Musafirii de pe Nautilus sunt iniţiaţi, mai întâi, în tainele bucătăriei subacvatice. Renunţând la oameni şi la societatea lor, Nemo renunţă şi la mâncărurile obişnuite lor, pentru o hrană pe care i-o procură tot marea. Și tot marea este aceea care le asigură locuitorilor de pe Nautilus materia primă pentru îmbrăcăminte: Amintiţi – vă numai atât: eu datorez tot oceanului: el îmi produce electricitatea şi electricitatea dă vasului căldură, lumină, mişcare, într-un cuvânt – viaţă.

Nautilus este un fel de arcă a lui Noe, numai că în locul vieţuitoa

relor lui Noe, Nemo a luat cărţile de căpătâi ale omenirii, tablouri ale unor pictori celebri, creaţii muzicale vestite, precum şi oameni de diferite

187

naţionalităţi. Cu aceste exemplare, Nemo face iniţierea cititorilor în domeniul culturii, ştiinţei şi al artei.

Căpitanul Nemo se oferă ca ghid în vizitarea vasului, prilej cu care se descrie interiorul submarinului, dar se oferă şi multe informaţii despre instrumentele de navigaţie de la bord, forţa de locomoţie şi construcţia vasului.

Aparţinând literaturii, şi nu tehnicii, romanul nu plictiseşte prin informaţiile tehnice complicate şi în cantitate mare. Dimpotrivă, acţiunea plină de peripeţii palpitante, atrage atenţia cititorilor, stârnindu-le curiozitatea şi interesul.

Pe tot parcursul romanului, misterul căpitanului Nemo rămâne nedezlegat. După ce a străbătut o bună bucată din călătorie, profesorul Aronnax se întreabă şi ne întreabă dacă trebuie să-l urâm sau să-l admirăm pe căpitanul Nemo. Trebuie să-l socotim victimă sau călău?

Căpitanul Nemo dă dovadă de sentimente nobile ca generozitatea şi curajul. El îşi riscă viaţa ca să-l salveze pe pescarul din Ceylon, atacat de rechin, în timp ce încerca să pescuiască perle, oferindu-i un săculeţ cu asemenea comori, explicându-şi gestul: era un locuitor din ţara asupriţilor şi, până la ultima suflare, am să fiu de partea celor asupriţi.

El adună comorile de pe corăbiile scufundate pentru a le dărui oamenilor de pe pământ care suferă: Vă închipuiţi că nu ştiu că pe pământ se a fi a fiinţe care suferă, popoare asuprite, nenorociţi de ajutat, victime de răzbunat?

Prin prisma acestor cuvinte, ruperea oricăror legături cu lumea, este un mod de a-şi exprima dezacordul pentru orânduirile crude şi nedrepte.

Nemo instituie pe vas un nou tip de relaţii între oameni, eliberate de exploatare şi asuprire. Explicând cum a fost creat Nautilus, Nemo spune:

lucrătorii mei sau mai bine zis tovarăşii mei de muncă, pe care i-am învăţat şi i-am format, au desăvârşit vasul împreună cu mine.

O altă scenă asemănătoare este aceea când Nemo, al cărui chip vădea o profundă tristeţe, o durere adevărată, îl cheamă pe Aronnax la

căpătâiul unui om din echipaj, grav rănit, explicându-i cum s-a produs accidentul: o ciocnire a navei a rupt una din legăturile maşinii, care era gata să se prăbuşească peste secund. Omul acesta s-a aruncat în faţa lui... Un frate lăsându-se ucis pentru fratele său, un prieten – pentru prietenul său, nimic mai firesc! Aceasta e legea tuturor, pe bordul lui Nautilus!

Căpitanul Nemo este tipul romantic asemănător lui Con. rad din Corsarul de Byron. Pentru amândoi, trecutul rămâne învăluit în mister, bănuindu-se că întâmplări şi experienţe cutremurătoare i-au făcut să se situeze în afara societăţii.

188

Deşi inflexibil în ceea ce priveşte libertatea celor trei pasageri involuntari, pozând într-un răzbunător nemilos al patriei şi al familiei sale, căpitanul Nemo nu este lipsit de afectivitate. După ce scufundă cuirasatul care-l urmărea, izbucneşte în lacrimi în faţa portretului soţiei şi al copiilor săi masacraţi de duşmanul necunoscut.

Limba pe care a inventat-o pentru a-i separa pe profani de iniţiaţi demonstrează încă o dată înaltele însuşiri ale inventatorului său, Nemo, ca şi dorinţa lui de a marca separarea de lumea oamenilor şi relaţiile speciale din sânul comunităţii al cărei suflet este. 145

Personalitatea temerară, dar în acelaşi timp misterioasă, a căpitanului Nemo l-a făcut pe Marius Topin să scrie în 1 876: Acest erou apare cu atât mai impunător, cu cât nu cunoaştem nici începutul, nici sfârşitul misterioasei sale existenţe, început şi sfârşit învăluite în aceeaşi măsură de nori.

Căpitanul Nemo şi misteriosul său echipaj ascund o taină, faţă de naufragiaţii de pe Nautilus, care nu trebuie s-o cunoască niciodată.

În finalul cărţii, profesorul Aronnax, scăpat din vârtej şi de pe submarin, împreună cu Conseil şi Ned Land, se întreabă dacă şi căpitanul Nemo mai trăieşte: Mai trăieşte căpitanul Nemo? îşi mai urmează încă pe sub oceane înfricoşătoarele lui răzbunări, sau le-a părăsit odată cu ultimul dezastru? Vor aduce vreodată valurile la lumină manuscrisul care-i cuprinde întreaga poveste a vieţii? Voi afla în cele din urmă numele acestui om? Voi a fi a ţara căreia i-a aparţinut submarinul, ţara în care s-a născut căpitanul Nemo?

De aceea, profesorul Aronnax, care a văzut atâtea minunăţii în ocolul submarin al pământului, lasă totuşi o undă de speranţă şi în acelaşi timp, misterioasă, să plutească la sfârşitul romanului la

sfârşitul ineditei sale călătorii: Nădăjduiesc. Alai nădăjduiesc că puternicul Nautilus a învins vârtejul cel mai groaznic al apelor şi că a scăpat de acolo, de unde au pierit atâtea nave I

De altfel, presat de curiozitatea cititorilor, Jules Verne va dezlega enigma lui Nautilus şi a comandantului său în romanul Insula misterioasă, fapt regretat de unii cercetători, care afirmă că misterul de la sfârşitul romanului se potrivea bine acestui personaj ciudat şi fatal. De altfel, sfârşitul lui nu e deloc demn de el. Închis într-o cavernă datorită unui accident banal, pe care ar fi trebuit să-l prevadă, leul mărilor sfârşeşte ca o vulpe prinsă în capcană. Am fi preferat ca, după ce a jucat rolul Providenţei în folosul naufragiaţilor americani, să dispară împreună cu Nautilus, să se piardă în

145 Simone Vierne, Jules Verne et le roman initiatique, Paris, Edition du Sirac, 1973, p. 458.

gheţurile Polului Sud pe care pusese stăpânire odinioară cu atâta semeţie. 146

Destinul ciudat al comandantului Nemo este în acelaşi timp şi sublim: el poate să amintească de mitul cunoaşterii prin asumarea jertfei: Fie ca judecătorul să dispară, lăsându-l pe savant – să-şi urmeze cercetarea paşnică a mărilor! speră profesorul Aronnax, care cunoscându-l pe Nemo, a fost impresionat de personalitatea, caracterul şi viaţa plină de sacrificii, de lupta dusă continuu de acesta pentru libertate şi progres, declarându-se necontenit un duşman al tiraniei şi al asupririi de orice fel, învăluit într-o aură misterioasă, greu de pătruns.

Cititorii sunt impresionaţi nu numai de faptele comandantului Nemo, dar şi de omul Nemo. Ce e nou la eroul lui Jules Verne e că puterea ştiinţei, formidabila putere pe care o dă cunoaşterea legilor naturii, el o întrebuinţează nu pentru a guverna, ci pentru a elibera; nu pentru moarte, ci pentru a aduce fericire. 14

Împreună cu comandantul Nemo şi submarinul său, cititorii străbat mările şi oceanele lumii, participă la întâmplări senzaţionale, proiectaţi în miturile şi legendele diferitelor popoare, pe scurt, trăiesc o viaţă plină de minunăţii şi curiozităţi dintre cele mai neobişnuite.

Sper că această călătorie sub mări, scrie Jules Verne, îi va instrui şi îi va interesa (pe cititori) tot atât, dacă nu mai mult decât celelalte (Copiii căpitanului Grant, Călătoriile şi aventurile căpitanului Hatteras).

Să nu se teamă de nimic, sunt sigur că-i voi readuce încă odată sănătoşi din această excursie de un gen atât de nou. Fundul oceanului pe care, cei dintâi, îl vor parcurge în toate direcţiile şi la toate adâncimile, nu va fi atât de teribil pentru noi precum a fost pentru atâţia' marinari îndrăzneţi care s-au pierdut

…148… fora urma.

146 Marius Topin, M Jules Verne în Romanciers contemporains, Paris, G. Charpentier, Editeur, 1876.

147 Mihai Ralea, Actualitatea lui Jules Verne, în Portrete, cărţi, idei, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 50.

Jules Verne, în Magazinul de educaţie şi recreeri, 1869 – I 870, premier semestre, page 1.

CREAŢIA DRAMATICĂ

*

Înşir-te mărgărite de Victor Eft imiu

Poemul feeric în cinci acte intitulat înşir – te mărgărite de Victor Eftimiu, este un basm, atât sub raport ideatic cât şi compoziţional. Autorul renunţă la tiparele tradiţiei, introducând în lumea fantasticului eroi din realitatea imediată, ţărani cu grijile şi mentalităţile lor, cu atitudini satirice la adresa superstiţiilor, eroii basmului fiind prezentaţi din punct de vedere uman.

Elementele fantastice şi de legendă se împletesc cu cele având un caracter concret-istoric şi, de asemenea, elementele dramatice cu accente satirice şi cu umorul.

Având un conţinut care depăşeşte cu mult puterea de receptare a celor mici, se recomandă preluarea dramatică, numai pe fragmente şi numai la elevii de clasa a IV – a.

Subiectul poemului feeric este mult mai amplu şi mai complex decât al oricărui basm, acţiunea desfăşurându-se pe mai multe planuri, atât în spaţiu cât şi în timp.

Tema, comună tuturor basmelor, este lupta dintre principiul binelui şi cel al răului, personajele reprezentative şi antitetice fiind Făt-Frumos şi Zmeul-Zmeilor.

Alb-Împărat socoteşte că a venit vremea celor trei fete ale sale, Maranda, Milena şi Sorina, să se căsătorească. Mulţi peţitori, fiide crai şi nu numai, îşi vor încerca norocul la mâna domniţelor, care spre a-şi arăta preferinţa trebuie să arunce, spre voinicul ales, cu un măr de aur.

De altfel, aruncarea mărului este o simplă formalitate, decizia aparţinând împăratului. Acesta îi respinge pe Murgilă, prea e mohorât, prea i-e glasul cobitor, pe Zorilă prease-ncrede, prea e vesel I prea departe-i ţara lui! pe banul Pungă, cel putred de bogat, care se laudă că eu n-am sânge, numai aur curge unde mă străpungi, căruia împărăteasa îi răspunde că N-am odrasle de vânzare pe fi. refuri şi paftale! I Nu te mai făli atâta cu banii domniei-tale! Este refuzat şi banul Scamă doftoriciul, dar şi Neam-de-Vodă, ce domneşte peste o ţară săracă, fără averi, care se laudă cu bogăţia unui nume nepătat. Împăratul îi arată că altă dată darul lui ar fi fost apreciat, dar în vremurile noastre, nu mai e atât de bun, şi vrea să-l trimită la vecinul său Scăpătatu din neamurile rare, care are patru fete de măritat. Auzind că fetele nu au zestre, Neam-de-Vodă se retrage, pe motiv că un viteaz ca el nu ia fată de calic! Este refuzat şi Buzdugan voinic cât şapte – Ne-ntrecut în bătălie, / Două coaste frânte-n luptă; mii de cai în herghelie, / Zece mii de buzdugane. De trei ori mă bat pe an.

Pentru că împăratul este un om paşnic, care duce o politică de pace îl acceptă pentru fiica cea mare, Maranda, pe craiul voie bună voievod foră oştire, sol iubit de-mpăcăciune I… Pacea, traiul liniştit, I Asta trebuie în ţară, astea veşnic le-am ţintit, mărturiseşte împăratul dându-i fata de soţie.

Pentru fata mijlocie sunt refuzaţi: Zmeul-Zmeilor, Banul Spadă, Banul Inimă-de-Aur, poreclit şi Fluieră-Vânt, Banul Apă-Dulce, Ion-Voie voci şi alţii, fiind ales voievodul Ţară-Bună, care nu cunoaşte răul şi ura, I

Numai gânduri de lumină îmi cutreieră făptura.

Conflictul se declanşează în momentul în care Sorina, fata cea mică, se opune voinţei împărăteşti, refuzând să se mărite. Conflictul familial se amplifică printr-un conflict psihologic, izvorât din înfruntarea – a doua concepţii opuse despre viaţă şi dragoste. Sorina se revoltă împotriva condiţiei fetelor de împărat care, docile, se mărită cu voievozi aleşi de părinţi: Ele sunt oiţe blânde: orice iarbă le prieşte, I Orice mire le vrăjeşte, când o fi dulceag flecar, care acceptă căsătorii de convenienţă, compromisul sau resemnarea impuse de condiţia împărătească, în care voinţa lor e subordonată intereselor politice.

Prin refuzul de a face o căsătorie care nu se bazează pe dragoste, fata se dovedeşte de o mare complexitate sufletească, meditând pe tema existenţei şi a sorţii:

Măr de aur, măr de aur, cine îmi va fi alesul?
Mi-ai crescut pe-o creangă-n suflet, frate bun cu nenţelesul
Dor al clipelor de seară şi-al visărilor de mai”.
Toate dorurile mele, toate visele-mi chemai…

Măr de aur, măr de aur, cui o să te-azvârlu oare? Din nădejdii şi din vise ţi-ai legat plăpânda floare şi-ai crescut mereu din ele, tot mai mare, până când, Împlinit, căzuşi din suflet pe pământ alunecând…

Tu eşti visul, tinereţea, tu eşti ziua cea de mâine, Sufletu-mi întreg e-n tine…

De te dau, ce-mi mai rămâne?

Pe Sorina o apasă povara condiţiei împărăteşti, în timp ce ea are nostalgia libertăţii, simte dorul de ducă spre lumi necunoscute.

Dând dovadă de nesupunere, fata este blestemată de împărat: Tot aşa să n-ai pe lume cea mai mică bucurie; I şi precum goneşti feciorii ce-au venit să mi te ia I Tot aşa să te gonească cel dintâi ce ţi-o plăcea… dar acceptă într-un târziu, la insistenţele împărătesei, să se căsătorească cu Buzdugan, pe care îl părăseşte în noaptea nunţii, alergând în căutarea lui Făt-Frumos. Acesta, îi spune Vrăjitoarea, i-a fost hărăzit din leagăn, şi pe acesta trebuie să-l urmărească: Urmăreştel pretutindeni… orişicând şi-n orice fel! I Viaţa ta i-a lui de-acuma, eşti pierdută fără el, cu puteri de Zâna-Florilor, date de Vrăjitoare.

În actul al doilea soseşte şi Zmeul-Zmeilor, apariţie inedită şi care se deosebeşte net de chipul zmeilor din basmele româneşti. El nu arată ca un monstru sau ca un balaur cu aripi şi cu gheare, cu o sută de neveste, I Cel ce-n treacăt arde toate din hotar până-n hotar.

Fără aripi, fără gheare şi cu alte trăsături cu care l-a înzestrat imaginaţia populară, Zmeul-Zmeilor dă dovadă de cinism, de ambiţie, îşi doreşte avuţii, mărire şi putere, având o existenţă întunecată, datorată tragicei sale condiţii de reprezentant al răului: Vreau să-mi fac o – rupărăţie! Zi şi noapte mă frământ, I Alergând pe arşiţi roşii ori pe volbură de lună, I Fericit să-mi fac culcuşul în vreo rece văgăună.

Din dialogul Zmeului cu Făt-Frumos, reiese că Făt – Frumos are o condiţie privilegiată în toate basmele, condiţie pentru care el n-a trudit prea mult, moştenind o faimă nemeritată:

Făt-Frumos. Frumos răsună. Numai numele ajunge…
Vreau să-ţi scot puţin din mână a minciunilor brăţară!
Vreau s-audă toată lumea, dragul meu Vântură-Ţară.

Cum că eşti încurcă lume, mincinos, lăudăros…
Alai întâi, de-atâta vreme, nicio haină nu ţi-ai ros.
Eşti gătit întotdeauna”. Cum aşa? Dar nu te doare?
Pe găteli să-ţi treacă vremea? Barba ta nu creşte oare?
Când îţi pui în păr miresme? Şi-apoi alta, de pofteşti.
Spune tuturor înfaţă – cum te cheamă? Cine eşti?

Făt-Frumos, arată Zmeul, a fost ajutat de alte fiinţe şi obiecte mira culoase, chiar dacă se numeau Prâslea, Pepelea, Greuceanu:

Ţi-au stat toate-ntr-ajutor I
Lighioanele din codri, din văzduhuri şi din apă
1 93
Vin la tine totdeauna de te-ajută şi te scapă;
Împărţind surâsuri calde, nu-ţi treci vremea în zadar;
Unui om îi spui povestea, altuia îi dai un dar.
Eşti frumos, eşti blând la vorbă şi pe nimenea nu sperii.

În antiteză cu Făt-Frumos, Zmeul este prigonit peste tot în lume:

Pe când eu, sărac de mine, peste tot unde umblai, Rând pe rând am fost balaur, omorât cu buzduganul, Mi-a tăiat într-o poveste şapte capete ţiganul, M-aţi făcut arap, ghionoaie, Strâmbă-Lemne şi socot că p-aiurea mi se zice Statu-Palmă-Barbă-Cot.

În antiteză apar şi idealurile lor, visurile nutrite atât de unul, cât şi de celălalt.

În timp ce Făt-Frumos este animat de iubire:

Iată marea mea comoară…
Ea – mi aprinde-n zare flăcări, mă învie, mă omoară…
Pentru ea străbat pământul şi mă lupt înverşunat;
Drumul vieţii, pe furtună, numai ea mi-a luminat.
Dragostea miresei mele, dragoste de om, de viaţă.

Îmi călăuzeşte paşii spre dorita dimineaţă, Zmeul visează o împărăţie, domnia lumii:

Nu sunt eu stăpânitorul părăsitelor palate, Al pădurilor deşarte, al puhoaielor umflate? Şerpii, vulturii şi corbii, nu sunt toţi supuşii mei? Văgăunile nu-s pline de balauri şi de zmei? Ţara mea e ţara spaimei, iar puterea mea e mare Toate duhurile-ascultă, tremurând, a mea chemare! N-am caleaşcă aurită, dar când trec în rotogoale Peste stâncile trăsnite, peste câmpurile goale, Drumul meu nu pare falnic ca un drum împărătesc?

Zmeul vine din lumea întunericului. Sub înfăţişarea de om

obişnuit, el este o fiinţă infernală, înrăită şi nefericită. Prin antiteză cu Făt-Frumos, Zmeul se caracterizează apelând la mijloace specifice folclorului:

Tu voinicul, iară eu, lepădătura, care trece prin văzduhuri sforăind ca un buhai

194

Eu sunt scorpia, ghionoaia, huhurezul, sperietoarea Liliacul, cucuveaua… iară tu, privighetoarea!

Înfruntarea dintre Zmeu şi Făt-Frumos este întreruptă de vestea că peţitorii refuzaţi, în frunte cu Buzdugan, vin cu oaste împotriva lui Alb-Împărat.

— Dar cum Sorina acceptă să se căsătorească cu Buzdugan, fugind în noaptea nunţii, cei trei gineri voievozi pleacă în căutarea ei. În inima pădurii, după patru ani, timp în care Buzdugan a dus-o pe Vrăjitoare în cârcă, se întâlnesc voie bună, Ţară-Bună şi Buzdugan rară s-o fi găsit pe Sorina. Hotărăsc's nu cedeze şi să continue căutarea, de data aceasta Vrăjitoarea ducându-l în cârcă pe Buzdugan. După ce Buzdugan a fost minţit de şapte ori de Vrăjitoare, ajunge împreună cu aceasta pe o pajişte frumoasă de flori.

Aici Vrăjitoarea îi mărturiseşte lui Buzdugan că ea este mama Zme ului, iar tatăl acestuia un străin, cu ochii plini de fulgere de – oţel dispăruse după numai trei ani, lăsând-o cu micuţul, care devine pentru Vrăjitoare: el: ruşinea, el: mândria. Ea îşi transformă nefericirea de mamă în răzbunare, urzind s-o despartă pe Sorina de Buzdugan, s-o apropie de Făt-Frumos şi în felul acesta Ileana Cosânzeana să rămână cu fiul ei Zmeul-Zmeilor. Destinul Vrăjitoarei şi al fiului ei stă sub semnul tainei şi al blestemului, de unde şi tragismul lor.

Sorina înţelege că Făt-Frumos nu va renunţa la Ileana Cosânzeana şi nefericirea iubirii ei ca şi amărăciunea certitudinii, îi transformă sentimentele în dragoste fraternă. Îi mărturiseşte Zmeului că în lupta inerentă ce trebuia să aibă loc, ea va fi de partea lui Făt-Frumos:

Poţi să pleci, dar ţine minte: nu e singur, dragul meu! N-ai să lupţi cu dânsul numai, căci în luptă sunt şi eu. Între el şi între tine, nesimţită, nevăzută.

Am să fiu întotdeauna, să-i dau sabia căzută…

Lovitura o să-i cadă mult mai greu, mai răspicat!

Poţi să pleci, dar ai în mine un duşman nenduplecat!

Actul al V-lea, constituie deznodământul basmului. Făt-Frumos ucide pe Zmeul – Zmeilor, lupta fiind povestită de Păcală, singurul martor al luptei, ce face o descriere pitorească şi dinamică:

Făt-Frumos, cu faţa toată de-o mânie grea brăzdată, Scoase paloşul din teacă şi răcni: Destul! Destul!

De minciuni, de vorbă dulce şi de daruri sunt sătul.

Vrei să-mi dai pe Cosânzeana, ori în săbii ne tăiem? Ţin –te, Zmeule, că-s gata: „Nu te temi şi nu mă tem! Zmeul-Zmeilor atuncea scuturându-şi solzii grei Îi rânji în nas şi-i zise: «Hai la luptă dacă vrei!».

Sorina, cu puterea de Zână a Florilor, dezleagă vraja (Vrăjitoarea îi furase inima Cosânzenei), ajutându-l pe Făt-Frumos să rămână cu mireasa lui. Ea demonstrează o mare putere de autodepăşire şi de sacrificiu, ceea. ce îi netezeşte drumul revenirii printre ai săi, alături de Buzdugan.

În acest poem feeric, Făt-Frumos nu – urmăreşte numai interese individuale, egoiste, ci, aşa cum mărturiseşte vrea să despletească pământul dintr-a negurilor plasă, motivând dorinţa de a găsi fluierul fermecat prin efectul binefăcător al farmecului său asupra omenirii:

De-l găseşti, învingem răul! E un dar fără de preţ. Din adânc de veacuri cântă cântecul cel mai măreţ; Înşirând mărgăritare pe lungi fire daurite.

El dezleagă, încălzeşte inimile împietrite, şi pe toţi vrăjmaşii lumii îi cufundă pe vecii! Caută-l, că nu-i departe ziua ce-o prorocii, Ziua de belşug, şi pace, de lumină şi dreptate!

Buzdugan găseşte fluierul şi cântă, îndemnat de Făt-Frumos:

Cântă, Buzdugane – o doină şi pe doină să se-nşire Tot ce efrumos în lume: Nădejde şi propăşire întunericul gonindu-l, pe cei buni îi va păzi.

Şi mesajul adresat lui Făt-Frumos şi Ilenei Cosânzene, denotă un crez luminos şi optimist:

Cu încredere în viaţă să păşiţi, şi prin iubire S-alungaţi dureri, s-aduceţi oamenilor dezrobire!

Numeroasele pasaje lirice, dincolo de frumuseţea lor intrinsecă, dobândesc un plus de profunzime prin meditaţiile pe teme majore ale existenţei: viaţa, moartea, dragostea.

Poemul se remarcă prin nobleţea mesajului, prin valoarea educativă a basmului, şi sublinierea legăturii indisolubile dintre omul

din popor şi basme:

196

Vezi tu, scornitura asta, basmul, ştie să te prindă
De urechi şi să te ţie… şi-ncordarea să-ţi cuprindă…
Spune una, spune alta, una tot o nimereşti
Mai întoarce-o, mai suceşte-o, dacă ştii cum s-o-nfloreşti! Ai să vezi întreaga lume cum te-ascultănmărmurită…
Ochii tuturor sunt ţintă… Răsuflarea e oprită.

1 97

BIBLIOGRAFIE

1.

Alexandrescu, Grigore

Versuri şi proză, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967

2.

Andrău, Ioan

Elemente de teorie literară pentru elevi.

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986

3.

Arghezi, Tudor

Versuri, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959

Arghezi, Tudor

Cartea cu jucării, în Scrieri, vol. VII, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

5.

Balotă, Nicolae

Opera lui Tudor Arghezi, Bucureşti, Editura Eminescu.

1979

6.

Bărbulescu, Corneliu

Catalogul poveştilor populare româneşti, în Revista de folclor, nr. 1 – 2, Bucureşti, 1960

7.

Berger, Gaston

Omul modern şi educaţia sa. Psihologie şi educaţie.

Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973

Bâzdună, Maria, Mihaela Limba şi literatura română, manual pentru clasa a III-a.

Dumitrache-Lupescu.

București, Editura Petrion, 2002
Ana-Maria Grigoraș
9.
Blaga, Lucian
Trilogia culturii, București, Editura pentru Literatură.
1969
Bogdan, Emil (coordonator) Dicționar de terminologie literară, București, Editura Științifică, 1970
1 1.
Bojin, Alexandru
Fenomenul arghezian, București, Editura Didactică și
Pedagogică, 1976
1 2.
Boldan, Emil (coordonator) Dicționar de terminologie literară, București, Editura
Științifică, 1970
13.
Bratu, Bianca.
Preșcolarul și literatura, Editura Didactică și
Pedagogică, 1977
14.
Bryant, Sarah, Cone
Comment raconter ies histoires aux enfants, Paris.
Fernand Nathan, 1944
15.
Buzinschi, Corneliu
Păcală și Tândală, București, 1973
16.
Caillois, Roger
Au coeur dufantastique, Paris, Editura Gallimard, 1965
1 7.
Caillois, Roger
De la basm la povestirea științifico-fantastică, în Antologia nuvelei fantastice, București.
Editura Univers, 1970
1 8. Caillois, Roger în inima fantasticului, București, Editura Meridiane.
1971.

Canciovici, Mihai, Alexandru – Păcală – eroul comic din snoava populară românească, Craiova, Editura Hiperion, 1998
20.
Caracostea, D.
Studii eminesciene, Bucureşti, Editura Minerva, 1975
21.
Caragiale, I. L.
Teatru, ediţia a IV-a, Bucureşti, Editura Albatros, 1985
22.
Cassian, Nina
Între noi copiii, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1974
23.
Cazimir, Ştefan
Caragiale – Universul comic, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967
24.
Călinescu, George
Cronicile optimistului, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964
25.
Călinescu George
Jon Creangă, ediţie nouă şi revizuită, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964
26.
Călinescu, George
Estetica basmului, Bucureşti, Editura pentru Literatură. 1965
27.
Călinescu, George
Vasile Alecsandri, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965
28.
Călinescu, George
Principii de estetică, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968
29.
Călinescu, George
Istoria literaturii române de le origini până în prezent. Bucureşti, Editura Minerva, 1982

30.
Cândroveanu, Hristu
Literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Albatros
Cioculescu, Şerban
Curs de istoria literaturii române moderne, partea a II-a, Iaşi, 1947
32.
33.
Cioculescu, Şerban Cioculescu, Şerban l. L. Caragiale, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967
Introducere în poezia lui Tudor Arghezi, Bucureşti.
Editura Minerva, 1971
34.
Cioculescu, Şerban.
Vladimir Streinu.
Tudor Vianu
Cioculescu, Şerban
Ciopraga, C.
Ciopraga, C.
Constantinescu, Pompiliu
39.
Constantinescu, Pompiliu
Istoria literaturii române moderne, Bucureşti, Editura
Didactică şi Pedagogică, 1971
Fabule şi epigrame de Aurelian Păunescu, Bucureşti, Editura Litera, 1974
Mihail Sadoveanu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966
Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare.
Bucureşti, Editura Eminescu, 1981 Scrieri alese, Bucureşti, ESPLA, 1957 Scrieri, Bucureşti, Editura Minerva, 1972
200
Constantinescu, Pompiliu
41. Constantinescu, Pompiliu
Constantinescu, Pompiliu
43.
Cornea, Paul
Studii şi cronici literare, Bucureşti, Editura Albatros, 1 974
Figuri literare, Bucureşti, Editura Vremea, 1938 Tudor Arghezi,

Bucureşti, Editura Minerva, 1994

Originile romantismului românesc, Bucureşti, Editura
Minerva, 1972

44.

Creangă, Ion

45.

Creangă, Ion

Crohmălniceanu, Ovid S.

* * *

48. * * *

Dottrens, Robert în colaborare cu Gaston Mialaret, Edmond Rast, Michel Ray

Dulfu, Petre

5 1. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe

Durand, Gilbert

Éluard, Paul

Eminescu, Mihail

Eminescu, Mihail

Amintiri, poveşti, povestiri, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960

Poveşti, Amintiri, Povestiri, Bucureşti, Editura
Eminescu, 1980

Tudor Arghezi, Bucureşti, E.S. P.L.A., 1960

Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura
Academiei, 1976.

Din legendele românilor, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1990

educa şi a instrui, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1970

Isprăvile lui Păcală, Chişinău, Editura Litera, 1997 Jon Creangă, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1 963

Valori şi echivalenţe umanistice, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

Structurile antropologice ale imaginarului, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1 998

Les sentiers et les routes de la poésie, Paris, Gallimard, 1952

Basme, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1970 Făt-Frumos din lacrimă, Bucureşti, Editura Ion

Creangă, 1970
57.
Fierăscu C. şi Gh. Ghiţă
58.
Gafiţa, Mihai
59.
Gârleanu, Emil
60.
Ghiţă, Gh. şi C. Fierăscu
Mic dicţionar îndrumător în terminologia literară.
Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1 979
Cuvânt înainte la Fram, ursul polar, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1977
Din lumea celor care nu cuvântă, Bucureşti, Editura Ion
Creangă, 1981
Dicţionar de terminologie poetică, Bucureşti, Editura
Ion Creangă, 1974
201
6 1.
Goia, Vistian
Literatura pentru copii şi tineret, Cluj – Napoca.
Editura Dacia, 2003.
62.
Graaf, Vera
Homo Futurus, Eine Analyse der modernen Science fiction, Claassen Verlag, Hamburg şi DUsseldorf, 1 97 1
63…
Gruia, Călin
Legenda Florii-Soarelui, în Izvorul fermecat, Bucureşti.
Editura Garamond, 2002
64.
Hobana, Ion
20.000 de pagini în căutarea lui Jules Verne, Bucureşti.
Editura Univers, 1 979
Huiet, Marie-Helene
! brăileanu, G.
! brăileanu, G.
Ionică, Maria

Iordan, Iorgu
Ispirescu, Petre
7 1. Ispirescu, Petre
* * *
73.
J antsch, Erich
74. Lovinescu, Eugen
75. Manolescu, Florin
76. Manolescu, Nicolae
77.
Manolescu, Nicolae
Manolescu N.
Manolescu N.
Munteanu, Georgeta.
Elena Bolog, Vistian Goia
L'istoire des voyages extraordinaires, essai sur l'oeuvre de Jules Verne, Paris, Minard, 1 973
Scriitori români şi străini, Iaşi, Editura Vatra
Românească, 1 926
Studii literare, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1979
Marin Sorescu, între parodic şi solitudine necesară.
Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2003
Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al
XIX-lea, Bucureşti, Editura Academiei, 1 956
Legendele sau basmele românilor, adunate din gura poporului de Petre Ispirescu, Bucureşti, 1 882
Tinereţe fără bătrâneţe, Galaţi, Editura Porto Franco, 1 993
Istoria literaturii române, vol. I, Editura Academiei.
Bucureşti, 1 964
Prognoza tehnologică, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1 972
Istoria literaturii române contemporane, vol I, II.
Bucureşti, Editura Minerva, 1 973
Literatura S.F., Bucureşti, Editura Univers, 1 980
Recitind poveştile lui Creangă în Lecturi infidele.
Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1 966
Arca lui Noe, Bucureşti, Editura 1 00 + 1 Gramar, 2003
Metamorfozele poeziei, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1 968

Scriitori români, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1 978
Literatura pentru copii, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1 970
202
8 1.
Negoiţescu, Ion
Istoria literaturii române, Bucureşti, Editura Minerva.
1 994
82.
Nemţov, Vladimir
O expediţie în fundul mării, în Ştiinţă şi tehnică pentru tineret, an I, nr. 1, iunie 1 949 – nrl4, iulie 1 950
83.
Nica, Elena, Dora Băiaşu.
Literatura pentru copii, clasa a III-a, manual opţional.
Carmen Vlăsceanu
Piteşti, Editura Carminis, 2003
84.
Oprea, Nicolae
Opera şi autorul, Piteşti, Editura Paralela 45, 2001
85.
Păunescu, Aurelian
Fabule şi epigrame, Bucureşti, Editura Litera, 1 974
Peneş Marcela, Vasile Molan Limba română, Manual pentru clasa a IV-a, Bucureşti, Editura Aramis, 1 998
87.
Petrescu, Cezar
Fram, ursul polar, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1 981
88.
Petroveanu, Mihail
Traiectorii lirice, Bucureşti, Editura Cartea
Românească, 1 97 4
89.
Piru, Alexandru
Creangă, Amintiri, poveşti, povestiri, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1 960
90.

Poe, A.E".
Scrieri alese, Bucureşti, E.P.L.U., 1 969
9 1.
Popa, Marian
Dicţionar de literatură română contemporană.
Bucureşti, Editura Albatros, 1 97 1
Pop Mihai, Pavel Ruxăndoiu Folclor literar românesc, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1 978
93.
Propp, V. I.
Morfologia basmului, Bucureşti, Editura Univers, 1 970
94.
Ralea, Mihai
Actualitatea lui Jules Verne, în Portrete, cărţi, idei.
Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1 966
95.
Rebreanu, Liviu
Amalgam, Bucureşti, Socec, 1 943
96.
Rogojinaru, Adela
O introducere în literatura pentru copii, Bucureşti.
Editura Oscar Print, 1 999
97.
Rotaru, Ion
O istorie a literaturii române, vol. I-III, Bucureşti.
Editura Minerva, 1 97 1 – 1987
98.
Sadoveanu, Mihail
Printre gene, în Opere, vol. IV, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1955
99.
Sadoveanu, Mihail
Anii de ucenicie, în Opere, vol. XVI, Bucureşti.
E.S.P.L: A., 1 959
1 00.
Săndulescu, Al. (coordonator) Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura
Academiei, 1 976

1 O 1.
Schwartz, Bertrand
Educaţia mâine, Bucureşti, Editura Didactică şi
Pedagogică, 1 976
203
1 02.
Simion, Eugen
Scriitori români de azi, Bucureşti, Editura Cartea
Românească, 197 6
103. Sorescu, Marin
Parodii originale, Bucureşti, Editura Intercompress.
1990
104.
Sorescu, Marin
Singur printre poeţi, Bucureşti, Editura
Intercontempress, 1990
105.
Sorescu, Marin
La lilieci, Editura Fundaţia Marin Sorescu, 1998
106.
Teodoreanu, Ionel
Uliţa copilăriei, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966
107.
Todorov, Tzvetan
Introducere în literatura fantastică, Bucureşti, Editura
Univers, 1973
108. Tomuş, Mircea
Opera lui I.L. Caragiale, vol. I, Bucureşti, Editura
Minerva, 1977
109.
Topin, Marius
M Jules Verne în Romanciers contemporains, Paris, G.
Charpentier, Editeur, 1876
1 10.
Twain, Mark
Prefaţă la Aventurile lui Tom Sawyer, Bucureşti.
Editura Minerva, 1999.
1 J 1. Vax, Louis

L'Art et la Littératurefantastique, Paris, P.U.F. (col.
Que sais-je) 1 965
1 12. Vierne, Simone
1 13. Vreme, Jules
1 14. Vianu, Tudor
J 15. Vianu, Tudor
1 16. Vianu, Tudor
1 17... Vrabie, Gheorghe
Jules Verne et le roman initiatique, Paris, Edition du Sirac, 1973
.000 de leghe sub mări, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1989
Ion Creangă, în Arta prozatorilor români, Bucureşti, Editura Contemporană, 1941
Opera lui Ion Creangă, Bucureşti, Editura. pentru Literatură, 1965
Studii de literatură română, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1 965
Structura poetică a basmului, Bucureşti, Editura Academiei, 1975
1 1 8.
Wallon, H.
Les origines de la pensée chez l'enfant, Paris, P.U.F.
1945.
1 19.
Wallon, H.
(Prefaţă la A. Brauner), Nos livres d'enfants ont menti.
Paris, Safri, 195 1

CUPRINS

Lectura copiilor trebuie atent supravegheată din punct de vedere al accesibilității textelor pentru diferite categorii de vârstă. De acest principiu trebuie să țină seama educatoarea sau învățătorul, care, printr-o selecție adecvată și motivată, trebuie să conducă spiritul de cercetare și curiozitatea copilului spre texte cu caracter informativ (cognitiv), formativ, spre valorificarea virtuților estetice ale limbajului, spre expresivitate.

Prezenta lucrare se adresează în primul rând studenților de la Colegiile Universitare de Institutori, care au ca disciplină de învățământ Literatura pentru copii și în al doilea rând educatoarelor și institutorilor-învățători, absolvenți ai Școlii Normale și ai Colegiilor Universitare Pedagogice de Institutori, care se află în fața examenului pentru obținerea gradului didactic II.

ISBN 973-22-1034-6

